© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1953
PARIS–FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Box
1953
TATE GALLERY
MILLBANK

MONTICELLI

ET

LE BAROQUE PROVENÇAL

MONTICELLI. R.T. LE BAROQUE PROVENCAL

300-82

ORANGERIE DES TUILERIES

MONTICELLI

ET

LE BAROQUE PROVENÇAL

19 Juin — 15 Septembre

ÉDITIONS DES MUSÉES NATIONAUX
1953

YALE GALLERY

Le 9 Juin 1953

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur de soumettre à votre approbation les épreuves du catalogue « Monticelli et le Baroque provençal » qui s'ouvrira au Musée de l'Orangerie au début du mois de juin.

Alors que tous les grands peintres du XIXe siècle ont été célébrés à la salle de l'Orangerie par de grandes expositions rétrospectives, cet hommage n'avait pas encore été réservé à Monticelli. Ayant surtout travaillé à Marseille, et principalement en ses quinze dernières années qui furent les plus fécondes, Monticelli est resté un peu comme une parenthèse dans l'art français. Tandis qu'à Paris les amateurs se disputaient les toiles impressionnistes, le goût de Monticelli fut cultivé d'une façon un peu secrète et souvent exclusive, par un petit nombre d'amateurs lyonnais et marseillais. L'un des plus passionnés fut Léon Charbonnier auquel le Musée de Lyon doit, ainsi qu'à la volonté de Madame Charbonnier, un ensemble magnifique de vingt-trois œuvres parmi les plus belles de ce peintre. Grâce à la courtoisie de M. Camille Jullian, Conservateur du Palais Saint-Pierre, et de la Commission du Musée, quinze de ces œuvres forment le noyau de la présente exposition. A l'honneur décerné au grand peintre nous avons voulu associer cet hommage rendu à un mécène, décédé en 1948, et qui fut l'auteur d'une des plus importantes donations dont bénéficièrent les Musées de France.

Après un séjour en Suisse pour étudier les méthodes de tissage à Winterthur, où il fréquente les grands amateurs Hahnloser et Reinhardt, Léon Charbonnier épouse Mademoiselle Louise Fournier et se trouve à la tête d'une importante fabrique de cotonnades imprimées, au Bourg-de-Thizy. C'est lui qui lancera bientôt ces coloris vifs, ces dessins à carreaux violents, jamais encore vus, dont on fera les chemises de sport « genre cow-boy » et que toute la jeunesse du monde, jusqu'en Amérique, finira par adopter.

Léon Charbonnier était en effet fort épris de couleur et cette passion fut pour lui la source de bien des raffinements. Dans les volières de son jardin fulguraient les oiseaux des îles, tandis que les parterres de roses s'encadraient de bordures éblouissantes. Quant à sa maison, de la base au faîte, et jusque dans les escaliers, elle était remplie de peinture. D'abord y entrèrent des tableaux d'artistes lyonnais, Carrand, Vernay, Martin, Ravier; puis ce fut le premier Monticelli, découvert chez Bernheim-jeune, que suivirent bien d'autres, pendant trente ans. Léon Charbonnier avait ainsi trouvé le moyen le plus subtil de satisfaire son goût. On dit qu'il ne se séparait pas de Monticelli, même la nuit, mettant chaque soir au pied de son lit un tableau différent. Bien des amateurs français et étrangers prirent le chemin de Thizy pour y contempler dans la maison - rendue souvent obscure par le ciel du lyonnais - les feux secrets du magicien de la couleur. Le visiteur nouveau était d'abord mis un peu en observation, surtout s'il venait de Paris — ville où l'on n'était guère « monticellien » — pour se voir bientot fêté par les hôtes comblés, s'il avait su manifester pour le dieu honoré en ce lieu un enthousiasme sincère; après une longue contemplation des prestigieux tableaux, il était appelé à sacrifier à ce grand goût lyonnais de la fine chère, à une table où celle-ci était de tradition.

Hélas, Léon et Louis Charbonnier n'auront pas eu la joie de voir célébrer dans le cadre de l'Orangerie, sur ces cimaises où furent admirés Manet, Monet, Cézanne, Degas, Rubens, le peintre qu'ils aimaient tant. Cet hommage, cependant, répond à un ancien projet du Département des Peintures, cher à mon prédécesseur et ami René Huyghe, à qui le Louvre doit l'acquisition, avant la guerre, à la vente Honnorat, d'une des plus belles natures mortes de l'artiste. Mais diverses circonstances en avaient reculé jusqu'à ce jour l'accomplissement. Monticelli cependant avait été honoré en 1936 au Musée Cantini de Marseille par une grande rétrospective qui permit de juger l'étendue et la diversité de son talent. Pour restituer à cet artiste la place qui lui revient dans l'art français, n'était-il pas plus efficace de faire cesser l'isolement où il restait tenu, en le

rattachant à un certain courant de la peinture française dont jusqu'ici l'unité n'avait pas encore été mise en valeur? Ce n'est autre qu'une certaine tendance de la sensibilité provençale à se complaire dans l'expression baroque; ici, plus qu'à Paris où tout est réglé par l'exemple des maîtres, même chez les plus révolutionnaires, se trouve le véritable foyer de la peinture de tempérament, où la fièvre de l'inspiration se traduit par l'emportement de la facture. Cézanne, avant sa « conversion » à l'Impressionnisme, sacrifia à ce romantisme sans frein et l'on a voulu aussi par cette exposition insister sur cette forme de son art. Certes un grand amateur, M. Pellerin, par qui le Louvre s'est enrichi de trois admirables natures mortes du maître d'Aix, avait su, au début de ce siècle, reconnaître l'extraordinaire intensité de ces toiles de la « période noire »; cependant, cette manière fut, dans l'ensemble, moins recherchée des premiers amateurs français, tant il est vrai que nos compatriotes sont peu portés au Baroque, et cela explique que cet aspect de Cézanne soit fort mal représenté au Louvre.

D'autres provençaux, qui quittèrent tôt le pays natal, Fragonard, Daumier, restèrent cependant fidèles à cet instinct. Certaines expressions de ce sentiment baroque ne pouvaient être représentées ici, car elles intéressent l'architecture et la sculpture; Puget n'a pu être évoqué que par des dessins. Malheureusement nous n'avons pu faire figurer ici les croquis que Cézanne fit au Louvre d'après les œuvres du Michel-Ange marseillais.

Encore que des tableaux très caractéristiques, se soient refusés, j'ai essayé en rapprochant des œuvres de tous ces maîtres aux tempéraments si divers, de montrer que cette unité « provençale » n'était pas une vue de l'esprit. Unité qui n'est pas toujours seulement de facture, mais aussi de sujet; Daumier Cézanne, Monticelli n'ont-ils pas été tous trois, et sans s'être concertés, inspirés par Don Quichotte, ce mythe du baroque méridional?

Monticelli a suscité à Marseille et même à Lyon d'assez nombreux imitateurs. Beaucoup furent anonymes, les noms de quelques-uns ont survécu, les Viola, Glize, François Maury, Léon Chave, Mlle Chaix de Lyon. Il est arrivé à Monticelli la même aventure

fâcheuse qu'à Corot. Il n'est pas rare que des œuvres d'élèves, démarquées, revêtues d'une signature abusive, aient été prises pour des tableaux authentiques du maître, confusion d'autant plus explicable que Monticelli, comme Corot, à la fin de sa vie, s'est laissé entraîner à une production quelque peu hâtive. Afin d'aider à épurer l'œuvre de trop d'apocryphes qui nuisent à sa renommée, nous avons tenté de réunir auprès de ses tableaux, quelques rares spécimens des œuvres de ses imitateurs, encore identifiables; l'une d'elles est un flagrant délit : ce tableau de Glize qui porte deux signatures, celle de l'auteur et celle de Monticelli!

La ferveur de quelques amateurs pour la cause du peintre de Marseille nous a facilité la tâche et nous les remercions avec émotion de l'empressement qui fut réservé à nos demandes. Cependant cette sélection de chefs-d'œuvre de Monticelli, nous n'aurions pu la réunir, sans les précieux conseils d'un homme qui a pénétré tous les secrets du mystérieux artiste. Par une donation, celle du beau portrait de Mme Tessier, se sont inaugurées il y a quelques années les relations de M. Charles Garibaldi avec le Musée du Louvre. L'admiration qu'il voue au peintre se veut éclairée et la sévérité de son goût est la plus noble façon de servir sa gloire. Il a bien voulu faire profiter le catalogue de sa connaissance approfondie de l'œuvre du Maître, tandis que Mlle Marcelle Dureteste, assistante au Département des Peintures, a mis tous ses soins à la rédaction des autres notices.

J'espère, Monsieur le Directeur, que vous voudrez bien donner votre approbation à l'impression de ce catalogue, qui m'offre une nouvelle occasion de vous exprimer mes sentiments respectueux et entièrement dévoués.

Germain Bazin,
Conservateur en chef du Département
des Peintures, des Dessins et de la Chalcographie.

Vu et approuvé :
Le Directeur des Musées de France,
Georges Salles.

LE BAROQUE PROVENÇAL

par Germain BAZIN

A peine mentionné dans les histoires de la peinture au XIX^e siècle, quand il n'est pas omis, Monticelli ne s'est pas intégré à cet ensemble d'individualités, rapprochées par une commune orientation, qui fait une école. Son indépendance lui a nui, comme sa situation provinciale et peut-être aussi la légende absurde dont fut chargée sa mémoire par quelques écrivains peu scrupuleux, tel Gustave Coquiot, qui lui consacra le plus aventureux de ses livres. Ce peintre dont les manières évidemment n'étaient pas du commun, mais plutôt moins étranges que celles de Cézanne, est devenu le symbole du rapin, bohème vendant ses tableaux à la terrasse des cafés, rendu quelque peu ridicule par ses amours platoniques, fervent de la bouteille, et marquis par surcoît, se prétendant issu de ducs de Spolète que ne connaît pas l'armorial italien. Une fois décapée cette stratification de ragots qui donnèrent lieu au début de ce siècle à un véritable « genre littéraire », l'histoire nous livre un brave homme de peintre, un peu naïf, aimable compagnon et qui vécut passionnément voué à son art, en marge d'un milieu social bien défini et sans avoir connu les difficultés financières dont souffrirent tant les Impressionnistes. Quant à la noble lignée, elle se réduit à une famille d'artisans de Turin (parmi lesquels on compte deux

doreurs) qu'on a pu faire remonter jusqu'au XVIII^e siècle; l'un d'eux vint en 1767 se marier à Marseille; il fut l'arrière grand-père de notre Adolfe-Joseph-Thomas Monticelli, enfant de l'amour, qui, avant d'être légitimé par le mariage un peu tardif de ses parents, passa sa première enfance au secret, à l'ombre du monastère en ruines de Ganagobie, dans l'ardeur âpre de la Haute-Provence, avec, pour seuls instituteurs, les étoiles, les cigales et les chèvres.

Monticelli cependant a suscité de ferventes admirations; quelques Ecossais et Américains furent parmi les premiers à s'engouer de ses tableaux; à Paris peut-être sa gloire fut-elle quelque peu obscurcie par celle des Impressionnistes, mais à Lyon et Marseille, nombre d'amateurs, moins soucieux de suivre les modes, consacrèrent un amour de dilection à cet artiste que sa position provinciale faisait plus proche d'eux.

Sans doute, la manière si personnelle de Monticelli a-t-elle embarrassé la critique qui lui rendit parfois un bref hommage, sans réussir toutefois à lui trouver la place consacrée, entre Un Tel et Un Tel, qui ferait de lui un chaînon sur l'échelle de Jacob de la renommée et consacrerait ainsi sa gloire parmi celles de notre école moderne. L'épithète de «marseillais» fut une échappatoire facile à ces incertitudes, sans qu'on ait pris d'ailleurs la peine d'en définir le contenu. On peut cependant trouver à Monticelli cette place enviée dans le Panthéon de la Peinture, si l'on veut bien prendre soin de ne pas se laisser aveugler par l'éblouissante lumière de l'Impressionnisme, masquant tout ce qui n'est pas la « peinture claire » dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. L'Impressionnisme, dont l'esthétique repose essentiellement sur une exaltation des sensations, puisées aux sources de la nature, passe pour avoir célébré la pompe

funèbre du Romantisme. Cependant la tradition de la peinture subjective renaît vers 1880 sous la forme exaspérée de l'Expressionnisme, grâce à Van Gogh qui ouvre la voie aux débordements futurs des Fauves. Le peintre d'Arles dans ses lettres à Théo n'a cessé de se réclamer de cette filiation romantique : « *Tu sais, quoi qu'il en soit de l'Impressionnisme sacro-saint*, écrit-il à son frère en août 1888 (1), *j'aurais moi tout de même le désir de faire des choses que la génération d'avant, Delacroix, Millet, Rousseau, Diaz, Monticelli, Isabey, Decamps, Dupré, Jongkind, Ziem, Israels, Meunier, un tas d'autres, Corot, Jacques, etc. pourait comprendre* ». Les préférences de Van Gogh pour les Romantiques sont quelque peu confuses, peinture et littérature s'y mêlent; l'ancien missionnaire du Borinage admire le socialisme de Millet; chez Delacroix il aimera « la couleur suggestive » (2). Mais entre la manière de Van Gogh et celle si différente de Delacroix, qui fait la transition, sinon Monticelli? L'étonnante logique qui gouverne l'évolution des œuvres humaines pour relier le « météore » Van Gogh au maître romantique, a suscité ce chaînon plus obscur. Venu du Romantisme, le peintre marseillais a transformé en peinture de tempérament la manière de l'école de 1830, plus réfléchie qu'elle n'en a l'air, et appuyée sur une intelligente enquête dans les Musées. Sortant des pâtes terreuses de sa première manière, Van Gogh dès son arrivée à Paris, au contact de l'Impressionnisme, va laver sa palette, mais il fait alors une autre découverte qui le confirme dans sa vocation : la peinture de Monticelli dont, en compagnie de son frère Théo, il peut voir des spécimens chez

(1) Lettre n° 519 de la clasification de l'édition hollandaise, figure dans l'édition française « Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo », 1937, p. 214.
(2) Lettre n° 541, *ibidem*, p. 237.

Delarebeyrette qui depuis longtemps déjà vendait les œuvres du peintre marseillais. Que Monticelli ait suscité chez Van Gogh une véritable émulation, on peut s'en assurer par les mentions incessantes qu'il fait du peintre dans ses lettres à Théo. Décrivant à son frère quelque spectacle naturel — soleil couchant, ou cyprès ondulant sous le vent — ou bien encore l'une de ses œuvres, il prend souvent comme référence Monticelli. « *Les études actuelles*, écrit-il en 1888, *sont réellement d'une seule coulée de pâtes. La touche n'est pas divisée beaucoup et les tons sont souvent rompus et enfin, involontairement, je suis obligé d'empâter à la Monticelli* »; et il va même jusqu'à dire : « *Parfois je crois réellement continuer cet homme-là, seulement je n'ai pas fait de la couleur amoureuse comme lui* » (1). Si fraternel lui apparaît ce génie qu'à Saint-Rémy, au moment où il raisonne froidement sur la crainte qui le point de perdre la raison, il cite Monticelli parmi les artistes morts fous, ce qui prouve que très tôt la légende du peintre marseillais se superposa à l'histoire (2). Mais Vincent avait pour l'artiste une telle admiration qu'en 1890, lorsqu'Albert Aurier publie sur lui au *Mercure de France* un article élogieux, il lui écrit pour le lui reprocher : « *Eh bien, c'était donc pour dire que sur mon nom paraissent s'égarer des choses que vous feriez bien mieux de dire sur Monticelli auquel je dois beaucoup* ».

Les œuvres de l'époque parisienne de Van Gogh le montrent partagé entre deux tendances; dans certaines d'entre elles, les paysages principalement, il s'astreint jusqu'au divisionnisme, pour s'assimiler la vision analytique de l'Impressionnisme; dans les natures mortes de

(1) Lettre n° 572 de 1888, *ibidem*, p. 237.
(2) Lettre n° 594 du 25 mai 1889, *ibidem*, p. 302.

fleurs, il s'abandonne à la joie de la peinture en liberté; l'impression causée à l'artiste par les bouquets de fleurs de Monticelli est indéniable, il en pouvait voir d'ailleurs chez son frère (1); pour ne pas étendre cette exposition du « Baroque provençal » au-delà des limites permises par l'Orangerie, nous n'avons pas cru devoir y inclure d'œuvres Van Gogh, néanmoins nous avons tenu à y faire figurer un bouquet de fleurs de l'époque de Paris; à côté de ceux de Monticelli, cette toile montre tout ce que le peintre hollandais doit au marseillais.

Monticelli est un génie tardif. Il fut long à trouver sa voie, oscillant entre son admiration pour les vivants ou les morts, Delacroix, Diaz, Watteau et Ricard, son concitoyen (2). La peinture de Ricard, qui n'est autre qu'une sorte d'académisme beurré, faillit le détourner de sa vraie vocation. L'orientation que lui imprima Diaz de la Peña fut sans doute meilleure; l'espagnol conquis à l'école de Barbizon, peignait sur deux registres : les paysages d'après nature et les petites composition à sujet « galant », d'un meilleur débouché commercial et qu'il enlevait dans une facture plus libre. Monticelli qui eut un moment un atelier voisin de celui de Diaz, en 1856, imitera si fidèlement la peinture de celui-ci qu'un journaliste lyonnais pourra dire « *M. Monticelli continue à Marseille ses étincelants pastiches de Diaz...* ». Je ne sais s'il faut être reconnaissant à Diaz d'avoir incité Monticelli à cette peinture de genre qui ne sera pas toujours le meilleur de son œuvre, mais parallèlement il l'enmenait avec lui à Fontainebleau peindre d'après le motif et il l'incitait par son exemple à se débarrasser des

(1) Lettre n° 518, août 1888, *ibidem*, p. 213.
(2) Peut-être a-t-il aussi été influencé par le Lyonnais Guichard, élève de Delacroix, qu'il connut avant 1863 à Lyon.

tons suifés de Ricard, lui enseignant les prestiges de la couleur soutenue par la sourdine des ombres chaudes. Plutôt que par les peintures de genre dont la parenté doit trop à la similitude de sujet, nous avons tenu à marquer cette filiation par un tableau peu connu de Diaz, un bouquet de fleurs que possède le Musée d'Anvers, étonnant petit chef-d'œuvre, digne d'un plus grand nom. Dans les œuvres de la deuxième période qui s'étend à la décade 1860-1870, nous voyons le génie de Monticelli peu à peu se faire jour à travers des peintures, conventionnelles encore par le sujet et la mise en page, et dont la technique n'ose trop s'écarter de la description objective, mais où l'on sent couver déjà un feu secret.

En 1871, âgé de 47 ans, il arrive à Marseille, fuyant l'enfer parisien, après un étonnant voyage à pied, digne d'un compagnon du Tour de France. Il ne retournera plus jamais dans la capitale. Les quinze dernières années de sa vie qui seront les plus fécondes, il les passera dans la ville ardente, partageant son activité, comme un vrai romantique, entre les œuvres d'imagination, peintes à l'atelier, et les études enlevées d'après nature, paysages, fleurs, portraits, scènes pittoresques. Jusque là brimée par le complexe d'infériorité du provincial à Paris, son imagination soudain se libère; heureusement évadé des Musées, soulagé de cette oppressante vénération pour les « maîtres » de son temps, il ne cherche plus à faire aussi bien que tel ou tel; enfin il est lui-même. Il était temps; sans ce providentiel retour à Marseille, sans doute Monticelli eût-il manqué le convoi de la gloire.

Comme s'il voulait prendre sa revanche d'une trop longue contrainte, l'artiste, qui, tardivement s'était conquis lui-même, produisit en trois lustres une œuvre prolixe, travail-

lant avec une ardeur qui n'est pas sans rappeler celle de Van Gogh accumulant plus de 800 tableaux en moins de dix ans. Son imagination s'enfièvre à tous les spectacles, qu'ils soient par elle inventés ou que la nature les lui propose; au moyen de brosses qu'il coupe à moitié pour les faire plus dures (1), il balafre de couleurs impatientes ces petits panneaux de noyer ou d'acajou, non sans parfois, surtout en ses derniers moments, succomber à cette facilité qui est l'écueil de la peinture de tempérament. Mais ce laxisme pictural ne gagne Monticelli que lorsque son imagination s'échauffe artificiellement dans la solitude de l'atelier; l'appel du réel provoque les plus magnifiques réussites de cette peinture d'inspiration; natures mortes d'une somptuosité qui laisse loin derrière elles celles de Kalff ou de Davidz de Heem; paysages d'âge d'or comme plus tard en concevra Renoir, au contact du soleil provençal; portraits aux visages fulgurants tels qu'en peindront Van Gogh et Soutine. Dicté par le seul souci de la qualité, le choixd'œuvres ici proposé, accorde une préférence marquée aux tableaux d'après nature, plutôt qu'à la peinture de genre, par laquelle Monticelli est plus habituellement connu auprès du grand public et dont la répétition a marqué sa réputation un peu injustement; qui songe maintenant à faire grief à Corot des trop nombreux « Etangs de Ville d'Avray »?

***

Un artiste quinquagénaire produisait à Paris des œuvres de talent, mais sans génie; il se voit soudain révélé à lui-même par l'éloignement provincial; alors que les Impres-

(1) Contrairement à l'assertion généralement admise, Monticelli n'emploie que fort peu le couteau à palette.

sionnistes, solidement constitués en équipe, poursuivent avec méthode leur expérience collective, dans un état d'innocence retrouvée Monticelli va beaucoup plus loin qu'eux, devançant l'inspiration de Van Gogh et celle des Fauves. L'Histoire de la Peinture abonde en exemples de cette audace des provinciaux que ne freinent ni les dogmes, ni les traditions, de rigueur dans les grands foyers d'art; créateurs aveugles, il leur arrive de voir plus loin que les maîtres dont s'illustrent les écoles. Une imagination que ne bride aucun conformisme, une main indemne de tout automatisme d'école, une ignorance bienheureuse des règles techniques suscitent parfois des anticipateurs de génie chez des peintres qu'on pourrait croire défavorisés par l'isolement. A la fin du monde antique, tandis qu'encore était vivante l'esthétique classique, les artistes de Doura-Europos, perdus sur l'Euphrate, aux confins du monde civilisé, inventent l'hiératisme byzantin. Plus tard, tandis qu'à Byzance se perpétraient les savantes spéculations de l'art théologique officiel, dans les couvents rupestres de Cappadoce des moines qui s'embarrassent peu de dogmes et peignent selon leur tempérament, conçoivent cette expression religieuse pathétique où l'Occident puisera des inspirations au *dugento* et au *trecento*. Dans l'extraordinaire foisonnement créateur de la Renaissance, l'Italie, où plus qu'ailleurs règne l'orthodoxie des écoles constituées, nous offre des exemples remarquables de peintres provinciaux, créateurs en marge des traditions, parfois à deux pas d'un grand centre, Florence, Rome ou Venise. Les villes satellites, plus ou moins proches de Venise, sont des « provinces » où des peintres peu expérimentés se livrent à des essais visionnaires. Cossa et Tura, peintres de Ferrare, transforment en expressionnisme délirant l'art noble de Man-

tegna; tandis que règne sur la lagune l'art solennel de Bellini, à Ferrare encore l'Ortolano, à Vicence Montagna l'interprètent en romantisme, préludant ainsi au giorgionisme. L'appel romantique du maître de Castelfranco ne fut pas entendu d'ailleurs par Titien, qui de son émule retiendra l'opulence charnelle et la majesté estivale; pour saisir cette donnée d'avenir, il faudra des provinciaux, tels Dosso Dossi à Ferrare ou mieux encore les étonnants peintres de Brescia qui préludent aux *tenebrosi*, Savoldo et Romanino. Sans doute la manifestation la plus surprenante du « génie provincial » est-elle cet extraordinaire Pordenone, resuscité par Giuseppe Fiocco. Nature sauvage qui par bien des détails de sa vie et jusque par sa mort fait penser à celle du Caravage, ce maître issu du Frioul, dès 1523-1524 dans ses peintures des Dômes de Crémone et de Spilinbergo, prélude aux conceptions baroques les plus audacieuses, annonçant le Tintoret et même le Caravage, ouvrant la voie au Parmesan, parfois même faisant entrevoir Le Greco — et cela au moment où Titien, d'un pinceau seigneurial, élabore son classicisme serein, fruit d'une noble et séculaire ascendance. Enjambant son siècle, cet extravagant génie surgit hors de son temps avec une violence révolutionnaire que sert, en quelque sorte, une certaine gaucherie technique de provincial qui ne risque pas de se laisser emporter par les tentations de la virtuosité. Au *seicento*, tandis que Venise se tait, que Rome et Bologne se momifient dans l'académisme, la province assure le relais de l'inspiration; c'est à Naples, à Gênes, à Milan que des génies plus ou moins « hirsutes » se livrent sans frein à toutes les extravagances; nul ne dépassera en ce genre ce Francesco Maffei qui, dans l'isolement de Vicence, conçoit une sorte de peinture en folie, unissant Le Greco à Goya. Pendant longtemps d'ail-

leurs, tandis que régnait le formalisme classique ou baroque, le romantisme sera une position provinciale; au XVIII^e siècle, l'art parisien se complait dans les grâces réglementées du Rococo; mais à Carcassone un inspiré, Gamelin, fera tranquillement du Goya avant la lettre!

***

Chaînon nécessaire entre Delacroix et Van Gogh, où Monticelli a-t-il puisé cet instinct romantique, qui lui fera, délivré de l'étouffante ambiance parisienne, inventer cette peinture en liberté que personne n'avait osée avant lui? On expliqua parfois son art par son appartenance « marseillaise », supposant que cette contrée, dont la faconde imaginaire et verbale a été célébrée par Alphonse Daudet, devait naturellement produire des peintres de « tempérament, sans se préoccuper de savoir s'il en fut bien ainsi. Il se trouve justement que le « cas Monticelli » n'est pas isolé; il existe dans le milieu provençal une tendance à l'impétuosité de l'expression et plusieurs peintres qui en sont issus et qui avaient assez de génie pour dépasser les moyennes, en furent touchés. Il saute aux yeux que les modes de peindre de Daumier, du Cézanne de la période noire, s'apparentent à celle de Monticelli; les trois manières se caractérisent par une absence complète de tradition esthétique, une liberté d'invention, limitée mais servie aussi par l'ignorance technique, et enfin par ce recours aux surcharges d'empâtements qui est le procédé propre aux autodidactes, auxquels sont inconnus les difficiles procédés de la technique savante, celle de la peinture transparente. Cet excès est le fait d'une personnalité d'artiste qu'exaspère une certaine impuissance; il faut à

l'autodidacte entasser Pelion sur Ossa, pour rendre ce que Velasquez ou Frans Hals, ces princes de la technique, disent avec l'impondérable des glacis. Souvent chez Monticelli la surenchère des empâtements ira si loin qu'elle l'amènera au bord de la sculpture, comme dans cette étonnante *Tireuse de cartes* dont la couche picturale prend l'apparence d'un plan orographique en relief! Au XIX^e^ siècle, à Paris règne la peinture transparente, aussi bien chez les Classiques que chez les Romantiques; après un moment d'incertitude (Manet, Monet) les Impressionnistes ressaisiront ce procédé éprouvé (Degas, Renoir); mais à Lyon, à Marseille, les deux seules écoles qui comptent à côté de Paris, on pratique uniformément la pâte, plus ou moins régulièrement étalée, qu'on soit pédant d'école ou artiste libre, Loubon ou Monticelli, voire Guigou. Ceux-ci pour Marseille; à Lyon, la technique bourbeuse est si constante que du Romantisme à nos jours, elle fut observée religieusement par tous les Lyonnais : Guichard, Ravier, Carrand, Vernay la pratiquent; mais aussi Puvis de Chavannes qui gardera cette facture consistante et brunâtre de ses origines lyonnaises. De nos jours la tradition s'est poursuivie avec Charmy, Couty et cet extraordinaire Bouche, qui toute sa vie se complut à manier d'invraissemblables gadoues.

Mais il y a chez les Provençaux un instinct propre qui motive les libertés d'une technique au service de l'imaginaire : l'instinct baroque. Daumier, Monticelli, Cézanne, brisant toute texture formelle, fouetteront la toile avec ces grandes lanières de couleurs qu'on trouvait déjà dans une des manières de Fragonard (ce virtuose qui passe de Rembrandt à Rubens et de Ruisdael à Guardi). La façon dont Fragonard conçoit l'*Inspiration* dans maint tableau

serait une magnifique enseigne pour le programme d'un spectacle baroque : les cheveux au vent, les yeux enfiévrés, la figure se livre au souffle du génie; sorte d'écriture automatique, la technique elle-même, enlevée « *alla prima* », révèle l'emportement de la main, servante docile de l'imagination. Quelques toiles de Fragonard, peintes dans cette manière romantique sont présentes ici, l'une d'elles, cette *Tête de vieillard* à la Rembrandt que pendant la guerre j'eus la chance d'acheter en vente publique et qui par le Louvre fut déposée au Musée de Nice, montre une sorte de grésillement de la matière qui s'apparente à certaines œuvres de Monticelli; dans les deux célèbres tableaux de *Renaud et Armide*, la couleur se projette dans tous les sens en grands serpentins, comme en certaines peintures de Daumier. Fragonard quitta Grasse à seize ans et Daumier délaissa Marseille à huit. C'est donc dans leur tempérament profond qu'il faut chercher le rejaillissement de cet instinct baroque. Mais tout n'est-il pas dans l'homme? D'aucuns, transplantés à l'âge mûr en un pays étranger en assimileront l'esprit avec plus d'intransigeance que les autochtones (1); d'autres garderont vivant en eux le secret appel d'une terre natale qu'à peine ils ont vue; il en est enfin qui du fond d'eux-mêmes verront surgir quelque ancêtre insatisfait. Malgré Paris, malgré Rome, malgré *Coresus et Callirhoé*, en dépit de son admiration pour les Musées, les apports de la vie, si nombreux chez le papillonnant Fragonard, ne recouvriront jamais complètement le baroquisme méridional de celui qu'on appelait « Frago », frère de Guardi et de Tiepolo. Quant à Daumier, il vécut

(1) Je pense à Juan de Juni, qui donnera à la sculpture espagnole son expression baroque la plus échevelée; et c'est un Français ! comme Oudart son confrère en extravagance au Portugal !

à Paris comme un indépendant; reclus par son travail, presque ouvrier, d'illustrateur, il ne vint à la peinture que fort tard et cet isolement, cette « ségrégation » dans un milieu populaire préserva sans doute chez lui le tempérament natal. Il fut le peintre le plus baroque de sa générations, parfois boursouflé comme Michel-Ange, parfois fracassant comme Frago, ou encore dessinant en explosion de traits comme Le Guerchin.

Le baroquisme propre à la Provence, nous pouvons d'ailleurs en remonter la source jusqu'au XVII^e siècle. Avignon, ville papale, et Marseille port maritime de l'Italie, élaborent une forme architecturale « à la romaine » qui, par La Valfrenière remonte jusqu'à Lyon, dernière ville où viennent mourir les effluves méridionales. Le baroquisme monumental de Marseille, Aix, Avignon, Montpellier s'accentue vers 1660, au moment où le classicisme se rationalise à Paris et Versailles. Ces façades grandiloquentes de Marseille et de Toulon, Pierre Puget, qui fièrement signait « *massiliensis* », rêvait de les orner de cariatides musclées; cet artiste qu'admirait le Cavalier Bernin, bien plus que de Versailles, relève de Rome et de Gênes ; seul en France il pratique ce culte de la force, institué par Michel-Ange. Toulouse nous montrerait aussi cette tendance spontanée au Baroque en cette époque des Temps Modernes, où la France du Nord reçoit le dépôt du classicisme, renié par sa terre natale. Architecte ornemaniste et sculpteur, Nicolas Bachelier crée au XVI^e siècle la tradition d'une esthétique intermédiaire entre l'architecture et la sculpture qui, au siècle suivant, aboutit aux redondances de « l'Hôtel de pierre ». Quant à l'Ecole de peinture toulousaine, elle sera vouée aux ténèbres par Nicolas Tournier, disciple du Valentin et peut-être du Caravage; ce romantisme noir

qui au XVIII^e siècle produit Rivalz et Gamelin, apparente Toulouse à Gênes ou Naples.

***

Cézanne, s'il était mort à trente-trois ans, n'appartiendrait pas à l'Impressionnisme, mais à la peinture provençale. La virulence d'une âme passionné se libère dans les premières toiles du peintre aixois, maçonnées brutalement au couteau à palette avec des pâtes funèbres, balafrées de blancs, zébrées d'éclairs colorés. Dans cette sombre frénésie, le jeune artiste voit une manifestation d'énergie et lui-même plus tard l'appellera gaillardement « sa facture couillarde ». Il se croît alors un visionnaire et son art ne demande rien à la chose vue. Obsédé de rêves érotiques, il peint des compositions funambulesques, grouillantes de larves humaines, des embrassements monstrueux, des scènes d'assassinat, de meurtre, de viol. La nature, quand par aventure il la consulte, se convulse pour se plier à ses instincts de violence. Vlaminck est déjà contenu dans les *Toits rouges* de 1870 et les natures mortes de la manière noire ont la concentration pathétique des « *bodegones* » de Velasquez et de Zurbaran. La peinture de jeunesse de Cézanne est une fleur noire du Romantisme; comme celle de Monticelli et de Daumier, elle se relie à cette chaîne du Romantisme méridional qui se débat dans des déluges de ténèbres et qui de Tintoret conduit à Goya en passant par Maffei, Strozzi, Crespi, Carbone, l'énigmatique Monsu Desiderio, Cavallino, Salvator Rosa, Magnasco, Gamelin. Cependant le Cézanne première manière, puisant aux sources ancestrales du baroquisme, prélude à l'avenir. Il était dit que cet homme providentiel, le plus grand peintre du siècle, en se réalisant lui-même, jetterait à

pleines poignées les semences de l'avenir et si le peintre des *Grandes Baigneuses* donne la main aux cubistes, l'auteur de tant de compositions forcenées ouvre les voies à l'expressionnisme fauve. Dans cette *Madeleine repentante* que j'ai pu acquérir récemment pour le Louvre, il y a du Greco et du Daumier, mais déjà Rouault y est contenu... et même les crispations de Lorjou ! Tel était le démon de la peinture chez cet artiste inspiré qu'il en possédait en lui le passé, le présent et l'avenir (1).

D'après les lettres de Cézanne à Zola et les souvenirs conservés par quelques amis de cette époque avec lesquels l'artiste allait « boire chopine », le milieu de rapins et de poètes en herbe d'Aix-en-Provence s'échauffait en propos anticonformistes et s'exaltait dans une fièvre de subversion. De l'amorce d'une école romantique aixoise ayant pour *leader* Cézanne, il reste pour témoins les quelques tableaux et surtout les beaux dessins de cet étrange Achille Emperaire, nabot au visage de mousquetaire dont Cézanne nous a laissé une effigie pathétique qui a la grandeur âpre des bouffons de Velasquez. Par leurs sujets et leur technique, les tableaux de cet artiste s'apparentent à ceux que peignait Monticelli à la même époque, avec plus de talent. Quant aux dessins, les nus surtout, avec leurs formes rondouillardes, ils évoquent le graphisme impatient et cursif, baroque, de Cézanne au même moment.

***

On mesure devant ces excès de libertinage pictural quelle astreinte Cézanne dut s'imposer pour vaincre son « tem-

(1) Lui-même avait conscience de cet avenir. En 1896, il écrivait à Joachim Gasquet : « Je suis peut-être venu trop tôt. J'étais le peintre de votre génération, plus que de la mienne ».

pérament ». C'est le propre de la jeunesse que de voir dans la libre manifestation des instincts l'expression la plus franche de l'individu. Mais l'instinct, c'est la voix du sang qui vient de l'espèce; de leur domination naît la personnalité. La discipline qui avait manqué à ses débuts d'autodidacte, Cézanne, par l'entremise de Pissarro, la trouvera dans l'Impressionnisme, et cet homme au caractère ombrageux s'y soumettra avec une surprenante docilité; à l'âge où légitimement on peut se croire un homme, il refera ses classes dans cette école où l'on met en commun les expériences de recherche de la lumière et de la vérité optique. Rééduqué par le plus théoricien des peintres du plein-air, l'impétueux méridional apprend à voir, à régler son imagination sur la nature. Exécutée en 1873 à Auvers-sur-Oise, la *Maison du Pendu* sera son Rubicon. Elle est peinte encore avec une matière lourde, comme un crépi de maçon, mais la couleur ardente à l'éclat d'un émail. Les œuvres de cette époque de transition sont les plus proches de celles qu'au même moment produit Monticelli, parce que l'un comme l'autre font servir le tempérament, non à l'expression, mais à l'intensité plastique de l'œuvre. Peintes à cette époque, certaines natures mortes sont proches de ces étalages splendides d'objets, de victuailles et de fleurs où Monticelli promène une brosse ardente, chargée des couleurs les plus opulentes; on en trouvera ici un magnifique exemple qu'a bien voulu nous prêter un collectionneur, grand ami du Louvre. Avec Monticelli Cézanne partage alors l'amour de la belle matière onctueuse, grenue, à laquelle le halètement du pinceau communique une palpitation vivante. Libéré des noirceurs de sa période de jeunesse, mais non encore de son baroquisme, il arrive qu'en ce moment d'équilibre entre

ces deux aspects de lui-même, Cézanne évoque Fragonard, comme dans l'exquise deuxième version de la *Moderne Olympia* que le Louvre doit à la générosité de M. Paul Gachet.

Deux ou trois années passant, Cézanne est entré délibérément dans sa période classique, renonçant à l'éloquence de la matière et de la touche, demandant le secret de l'harmonie à la savante ordonnance des formes et des couleurs; cependant, si dans les natures mortes, les paysages, les portraits et les *Joueurs de cartes*, Cézanne s'adonne désormais à la patiente édification d'un nouveau classicisme, certaines *Baigneuses*, des vestiges d'érotisme dans quelques sujets révèlent que le tempérament profond, pour avoir été refoulé, gronde encore en profondeur. Je suppose que ce baroquisme mal dominé explique bien des bizarreries de l'art de Cézanne et tant d'apparentes « gaucheries » : ces compositions patiemment échafaudées qui se déversent d'un bloc, ces vases qui oscillent, ces compotiers qui laissent s'épandre leur contenu, ces fauteuils qui vacillent, entraînant dans leur chute les personnages qui se sont confiés à eux, sans doute faut-il voir dans ces « défaites » la cause du désespoir latent de Cézanne, déchiré dans cette lutte sans répit entre sa volonté classique et son instinct baroque. « *Le contour me fuit* » disait-il. Le contour, cette définition classique de l'objet dont le peintre baroque brise la texture pour laisser palpiter la matière à vif; il est vrai que Cézanne ne peut que difficilement se résoudre à cette stricte contrainte des surfaces et des volumes. Autre chose le fuit : le sens de la verticale et de l'horizontale, l'obliquité le guette, cette fameuse diagonale des compositions baroques et, pour s'en défendre, dans maint tableau, il prend soin de *graticuler* la composition

par les deux coordonnées cartésiennes, auxquelles un arbre, une margelle de bassin, une bouteille, le bord d'une table servent de prétexte.

Et Cézanne mourra vaincu. Dans les dix dernières années de sa vie, le baroquisme remontera à la surface; sans avoir recours aux inutiles excès de sa technique romantique, se servant au contraire, avec une étonnante économie des effets, du riche clavier qu'il s'est constitué en trente années d'efforts, l'artiste peint des « Montagnes-Sainte-Victoire » ébranlées de secousses sismiques, des « Châteaux-Noirs » dévorés par des incendies, qui font penser aux réseaux flamboyants des églises gothiques.

Si voisins l'un de l'autre, Cézanne et Monticelli se sont connus. Le peintre d'Aix a d'ailleurs affecté toute sa vie de rester un provincial, méfiant de ce Paris où on voulait « lui mettre le grappin dessus » et « lui chiper sa petite sensation », n'y venant que de temps à autre, pour s'informer de ce qui s'y faisait, mais se replongeant aussitôt dans sa ville natale, pourtant peu hospitalière au plus glorieux de ses enfants, auquel les gosses des rues jetaient des pierres. Nous ne savons rien malheureusement de la rencontre des deux peintres, ni quand elle eut lieu. Il paraît sûr, d'après un témoignage, que Cézanne venant à l'Estaque, fréquenta Monticelli dans son atelier marseillais, après 1878 (1), c'est-à-dire à l'époque où sa manière était la plus éloignée de celle de son confrère. Il est séduisant de penser que Cézanne et Monticelli se sont connus à Paris avant 1870, l'un et l'autre ayant tendance à fréquenter leurs « pays »; mais nous n'en savons rien et le fait prouvé aurait d'ailleurs peu d'intérêt, car les manières respectives des deux peintres

(1) Maglione, *Monticelli intime*, 1903.

divergent à ce moment autant qu'à l'époque postérieure, mais en sens inverse; leurs deux évolutions ayant eu lieu en quelque sorte à rebours se rencontrent à l'époque de la *Maison du Pendu*, précisément au moment où les deux peintres sont certainement séparés l'un de l'autre, l'un à Marseille, l'autre à Auvers ! D'ailleurs la manière romantique de Cézanne avant 1870 est la projection aveugle d'un tempérament personnel; quant à Monticelli, c'est aux Maîtres des ateliers et des Musées qu'il va demander des leçons et non à des autodidactes comme Cézanne. Que, de bonne heure, ils se soient connus ou non, Monticelli et Cézanne s'apparentent par leur commune appartenance au milieu provençal; mais par delà peut être, ce tempérament baroque qui bouillonnait en eux, poussant l'aixois au drame et le marseillais à la magnificence, ils l'avaient reçu en héritage de cette ascendance piémontaise qui les faisait tous deux lointainement originaires du pays qui en architecture avait inventé les formes les plus baroques du Baroque : le Rococo.

Adolphe MONTICELLI

(1824-1886)

« ...Si nous n'étions convaincu que d'autres reviendront encore sur le Monticelli privé, créant autour de son nom une légende qui finirait par prendre corps, nous qui avons grandi à côté du peintre, qui l'avons suivi et aimé, nous croyons remplir un pieux devoir et servir sa mémoire en disant ce qu'il fut. »

Ainsi s'exprime Louis Guinand (1), cousin germain du peintre, peintre lui-même, qui ne le perdit jamais de vue, le voyant presque tous les jours lorsqu'il était à Marseille. A l'encontre de nous-même qui, entre tous ses exégètes, l'avons choisi, Monticelli n'eût peut-être pas préféré son cousin. Guinand manquait un peu d'invention, de lyrisme, il n'était que le Témoin.

Monticelli mêlait facilement le merveilleux au réel et parfois se divertissait des oreilles crédules, cultivant, pour son agrément, la mystification. Charles Faure, peintre lyonnais dont il fit le portrait en 1874, à Marseille, écrivait : « Adolphe-Joseph-Thomas « marquis » Monticelli, était né à Marseille le 14 octobre 1824, de Thomas « duc de Spolète » et de Clarisse Bertrand, son épouse. Il devint « duc de Spolète » à la mort de son père le 8 mars 1868, et a été le quatrième « duc » français... »

(1) La vie et les œuvres de Monticelli. Imprimerie Marseillaise. Marseille.

L'ascendance ducale, tras los montes, pimente le canular gobé tout vif par Charles Faure. Jusqu'à la fin Monticelli se complut à mystifier sans acrimonie ceux qui l'approchaient (2).

Certes son arrière grand-père, P. P. Antonio Monticelli (3) était effectivement né à Turin en 1717, mais, dès 1760, modeste artisan — il était batteur d'or — il venait s'établir à Marseille où il épousait en 1767, une marseillaise de pure origine, la demoiselle Defassy. De leur union naissait le 25 novembre 1767 Joseph Antoine Monticelli, qui exerça plus tard la fonction de jaugeur public. Marié le 10 Nivôse, an VIII, à Marie-Jeanne Cariol, il devint père d'un fils le 24 Prairial, an XII, qu'on appellera Thomas Barnabé. Thomas-Barnabé Monticelli rencontre, en 1824, une demoiselle Bertrand, fille d'un officier d'infanterie. Connaissance passionnée et responsable de la venue en ce monde d'Adolphe-Joseph-Thomas né le 14 octobre 1824, qui deviendra le peintre Monticelli.

Enfant de l'amour, Monticelli ne fut reconnu par ses parents qu'en 1835, au moment de la régularisation de leur union.

(2) Pierre Borel rapporte un propos de Louis Brès, «guide érudit et sûr», dans les méandres de l'Ecole Provençale. Après un long séjour à Paris, Monticelli, éprouve le besoin de revenir au pays natal où l'attirait son affection pour sa mère. On le revit plus grave et plus mystérieux que jamais. On put remarquer en lui certaines fantaisies. Il était persuadé qu'il correspondait directement avec la Divinité. Il ne s'en ouvrait pas à tout le monde et c'était ce qui le rendait encore plus énigmatique pour ses concitoyens. Un jour pourtant, en veine de confidence, et comme nous causions seul à seul dans la rue, il me dit que Dieu lui avait donné la faculté de voir les âmes et il ajouta qu'il apercevait la mienne au-dessus de mon front et qu'elle avait la forme d'une petite flamme. Il était très grave en disant cela... Il avait d'ailleurs un esprit admirablement équilibré pour tout ce qui concernait son art... ».

(3) *Raoul Busquet* : Du nouveau sur Monticelli. Les origines familiales du peintre «Marseille», Revue Municipale, n° 8, pages 21 et suivantes.

On le mit en nourrice dans une ferme de la Haute-Durance, à Ganagobie, près le plateau de Lurs. Onze ans vécus dans le cadre d'une nature homérique, « courant tête nue au soleil, l'été; dans la neige, en sabots l'hiver » (Guinand) le préparèrent mal au collège, où ses études furent assez mornes pour n'aboutir qu'à un début sans prestige dans une droguerie, comme employé.

Heureusement Monticelli convainquit vite sa famille de sa vocation d'artiste. Il s'inscrivait à l'Ecole Municipale de Dessin en 1841 et la fréquenta jusqu'en 1844. Deux années passèrent ensuite à copier les rares bons tableaux du Musée de Marseille, si pauvre, puis, en 1846, premier départ pour Paris.

Paris lui offrira la plus fastueuse encyclopédie de chefs-d'œuvre au Louvre. Il en devient le visiteur assidu et fervent. L'atelier de Paul Delaroche le retient quelques heures par semaine, sans plus.

L'année 1849, fuyant le choléra, il se réfugie à Ganagobie, terre nourricière, où ses découvertes parisiennes se décanteront devant la tumultueuse nature bas-alpine.

Pendant plus de dix ans, de 1851 à 1862, il voyagera de Marseille à Paris. Entre temps, il visitera ou séjournera tour à tour à Nîmes, à Montpellier, à Sète, à Lyon, peignant et vendant toutes ses productions, partout où il était.

Il fait la connaissance de Diaz en 1856, découvre Delacroix, qui le subjugue. Un profond changement s'opère en lui. Il sent l'impérieuse exigence d'avoir une technique à soi pour traduire son univers de peintre.

De 1862 à 1870, il vit à Paris constamment. Il possède un atelier Faubourg Montmartre, aux Batignolles, puis s'en va habiter aux Lilas, à Romainville. Son marchand

attitré, Delarbeyrette, qui tient galerie rue de Provence, lui achète à peu près tous ses tableaux qu'il revend rapidement à une clientèle anglo-américaine.

De goûts simples, il prenait souvent ses repas dans un petit restaurant de la rue Cadet exploité par un Provençal, ou se contentait de l'ordinaire d'un bouillon des boulevards extérieurs, avant de regagner son ermitage campagnard de Romainville.

1870 le surprend en pleine euphorie.

« ...L'Empereur était prisonnier, Bazaine venait de se rendre à Metz et les Prussiens s'avançaient. Un après-midi, c'était je crois le 12 septembre, en arrivant à ma chambre, je trouve Monticelli ronflant consciencieusement sur mon lit au pied duquel il avait déposé deux panneaux, deux études superbes. Il se réveille, s'aperçoit de ma mine longue et me demande des nouvelles.

« — Elles sont mauvaises, lui dis-je, tout est perdu et les « Prussiens vont être ici. Tu devrais partir.
« — Tu crois, me dit-il?

« — Absolument. Il va devenir impossible de vendre un « tableau et ça pourra être long. »

« Nous nous dîmes adieu et je ne le revis plus qu'à « Marseille, où il n'arriva cependant qu'au mois de mai « suivant. Ce voyage avait été une odyssée... Il était venu « à pied!!!

« A partir de Lyon, la route ne fut plus, comparée à ce « qu'elle avait été, qu'un voyage d'agrément. Il glissait « volontiers sur la façon dont il vécut tout le temps de son « voyage. Sa bourse devait être légère : recueilli dans les « fermes, il a sans doute laissé dans bien des coins ignorés, « pour prix de l'hospitalité reçue, quelques portraits et

« quelques morceaux exquis. Puis un jour ses amis de « Marseille apprirent qu'il était à Salon.

« Fêté, choyé dans ce coin de Crau riche et ensoleillé, il « y passa le rude hiver de l'année terrible et nous revint « au printemps, gras, frais, joyeux et le gousset garni. « Il ne devait plus quitter Marseille. (Louis Guinand) »

Marseille, depuis 1871, sera l'étape ultime de l'itinérant. Quelques vacances à Montlaux dans les Basses-Alpes, à Cassis, sans omettre les randonnées autour d'Aix et de Marseille, en 1878, avec son ami Cézanne.

Monticelli va accomplir son œuvre de maturité, partageant ses loisirs, hors les heures d'atelier — Cours Devilliers, une chambre meublée aux fenêtres voilées de rouge — entre les spectacles d'Opéra, ceux de la Pantomime Italienne, très en faveur à l'époque et les stations bi-quotidiennes au café, devant l'absinthe rituelle, Il aime la table, il est gai compagnon. Des courtiers, des commerçants aisés lui achètent. Contrairement à la rengaine admise, Monticelli n'a jamais connu la détresse matérielle. Lorsque la première attaque le saisit, en novembre 1884, il ira habiter, 12 rue Sénac, chez ses cousins Ricard, qui veilleront sur lui jusqu'à la fin. Quelques mois auparavant il lui arrivait de descendre dans les rues, tendant et offrant aux passants de dérisoires panneaux fraîchement peints. A partir de 1885, Monticelli, très diminué par trois attaques successives, à demi-paralysé, continuera à peindre. La lave éblouissante des derniers chefs-d'œuvre se fige peu à peu. La forme se raidit sous l'aspect de personnages en plomb, plantés rigidement. La raison vacillante s'éteindra avec le dernier souffle le 29 juin 1886.

Il y eut six héritiers collatéraux pour recueillir la succession. Un sixième, soit 76 francs 50, exactement, revint à chacun d'entr'eux.

S'il n'avait jamais possédé grand bien, Monticelli ne connut pas le dénuement. Sa vie durant il avait subsisté de son art, certains jours avec opulence.

Epicurien aux ardentes extases, il avait libéré ses complexes magiquement, en les cristalisant dans son œuvre.

CHARLES GARIBALDI.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Si la « légende » de Monticelli a excité la verve des essayistes, sa vie et son œuvre n'ont jusqu'ici fait l'objet d'aucune étude approfondie. Le seul ouvrage qui ne relève pas du genre romancé est la monographie de L'ABBÉ ARNAUD D'AGNEL et E. ISNARD : *Monticelli, sa vie et son œuvre*, paru en 1926; malheureusement la documentation a été rassemblée avec peu d'esprit critique et dans les reproductions, les auteurs ont accueilli plusieurs apocryphes. Tout au contraire, le catalogue, rédigé par M. Pierre Ripert pour l'exposition du Cinquantenaire de Monticelli au Musée Cantini, en 1936, est un précieux instrument de travail, car il contient une recension bibliographique, très complète de 1852 à 1936, et une liste sommaire des œuvres conservées sous le nom de l'artiste dans les musées et les collections publiques de France et de l'Étranger.

MONOGRAPHIES PARUES SUR MONTICELLI :

1890 : Paul GUIGOU et LAUZET. Adolphe Monticelli. Boussod-Valadon, éditeur, Paris. Grand in-folio avec 20 planches lithographiques.

1891 : Louis GUINAND. La Vie et les œuvres de Monticelli. Marseille, Librairie Marseillaise, éditeur.

1901 : André GOUIRAND. Les Peintres Provençaux, Paris. Ollendorf, éditeur.

1903 : A. Maglione. Monticelli intime. Barlatier, éditeur. Marseille, plaquette.

1909 : Charles Faure. Monticelli. Collection de la Grande Revue, plaquette.

1910 : Bestetti et Tuminelli, éditeurs, Milan. Portefeuille de 8 grandes planches en trichromie (tableaux exposés à Venise).

1912 : Fr. Viborel. Les Peintres du Midi. 1 vol. in-8°.

1925 : Gustave Coquiot. Monticelli, 1 vol. in-8°, Albin Michel, éditeur, Paris.

1926 : L'abbé Arnaud d'Agnel et E. Isnard. Monticelli, sa vie et son œuvre, 1 vol. in-4°.

1929 : A. Negis. Monticelli, chatelain des nues, 1 vol. in-8°. Bernard Grasset, éditeur, Paris.

1931 : L. Guinand. La Vie et les œuvres de Monticelli, 2e édition augmentée d'un appendice par Mlle G. Guinand, et des aphorismes du peintre. Plaquette, 3 reproductions et lettres.

CATALOGUE

LES NOTICES CONCERNANT MONTICELLI ET SON ÉCOLE ONT ÉTÉ RÉDIGÉES PAR M. CHARLES GARIBALDI. CELLES DES AUTRES ARTISTES PAR MADEMOISELLE MARCELLE DURETESTE, ASSISTANTE AU DÉPARTEMENT DES PEINTURES

CÉZANNE (Paul)

(1839-1906)

1. TÊTE DE VIEILLARD

Peint vers 1860-1865.
Toile : H. 0,51 ; L. 0,48.

John Rewald s'appuyant sur une lettre de Cézanne à Zola datée d'Aix le 30 juin 1866, indique que, malgré la différence des dimensions, il est possible qu'il s'agisse du portrait « du père Roussel le vieux » dont l'artiste disait qu'il lui faudrait « le travailler encore, surtout les fonds et les vêtements... » qui, en effet, se trouvent sur ce tableau encore à l'état d'ébauche laissant apercevoir une composition précédemment esquissée. A droite, dans la partie vêtement, se développant dans le sens de la hauteur, on distingue partie d'une procession formée de deux pénitents en cagoules, deux femmes et une rangée de prêtres ou de magistrats.

Coll. Ambroise Vollard, Paris.
Exp. *Cézanne*, Paris, chez Vollard, 1899. — *Salon d'Automne. Salle Cézanne*, Paris, 1904, nº 4. — *Cézanne*, Paris, Orangerie, 1936, nº 5.
Bibl. Ambroise Vollard : Cézanne, Paris, 1914, pl. 2. — René Huyghe : Cézanne, Paris, 1936, fig. 18. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, Paris, 1936, nº 17, fig. 17. — Paul Cézanne : Correspondance recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Paris, 1937, p. 96, note 2. — Liliane Guerry : Cézanne et l'expression de l'espace. Paris, 1950, p. 28.

Musée du Louvre.

2. LA MADELEINE OU LA DOULEUR

Peint vers 1864-1868.
Exécuté directement sur la muraille, reporté ensuite sur toile : H. 1,65 ; L. 1,24.

Pour décorer le grand Salon du Jas-de-Bouffan, propriété que son père avait achetée en 1859, Cézanne devait exécuter toute une série de peintures, parmi lesquelles les Quatre Saisons de l'ancienne collection Vollard, aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, un grand portrait de son père, de profil, ainsi que cette Madeleine. Cette figure était peinte sur le même panneau qu'un Christ aux limbes, exécuté d'après la gravure d'un tableau de Sébastiano del Piombo du Prado, que Charles Blanc avait publiée dans son ouvrage sous l'attribution à Navarette. Les deux scènes furent séparées par la suite, mutilant la figure de la Madeleine, dont une partie de la jupe restait unie à l'autre composition.

En 1907, l'ensemble du décor était offert à l'Etat par M. Granel, propriétaire du Jas-de-Bouffan depuis 1899. Malheureusement, sur un rapport défavorable de Léonce Benedite, conservateur du Luxembourg à cette époque, ce don était alors refusé.

Coll. Au Jas-de-Bouffan, Aix-en-Provence. — Josse Hessel, Paris. — Alphonse Kann, Saint-Germain-en-Laye. — Bokanowski, Paris. — Acquis par le Louvre en 1952.

Exp. *Franzoesische Kunst des XIX und XX Jahrhunderts*, Zurich, Kunsthaus, 1917, n° 20.

Bibl. Fritz Burger : Cézanne und Hodler, Munich, 1920, p. 188. — Julius Meier Graefe : Cézanne und sein Kreis, 1922, pl. 97. — Georges Rivière : Le maître Paul Cézanne, Paris, 1923, p. 119. — L. Marschutz, J. Rewald : Cézanne und der Jas-de-Bouffan, Forum, n° 9, 1935. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, Paris. 1936, n° 86. — Gerstle Mack : Cézanne, édit. française, 1938, p. 129 à 133 (lettre de M. L. Benedite, Archives Louvre P. 30, 1907. 3 décembre.

Musée du Louvre.

3. NATURE MORTE : CRANE ET CHANDELIER

Peint vers 1865-1867.
Toile : H. 0,475 ; L. 0,625.

Vers cette même date, Cézanne peignait une autre nature morte avec l'élément de la tête de mort : « Tête de mort et bouilloire » (Venturi 68), dans le tableau de « la Madeleine ou la Douleur » ce motif entre également.

Coll. Ancienne collection Heinrich Morstatt, Aix.

Exp. *Erste Sonderausstellung*, Berlin, Galerie Thannhauser, janv.-févr.1927, n° 10, repr. au cat.

Bibl. Kurt Pfister : Cézanne, 1927, pl. 18. — Der Cicerone : 1927, n° 2, p. 48. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, 1936, n° 61, p. 79, texte p. 23-24.

Collection particulière, Suisse.

4. SUCRIER, POIRES ET TASSE BLEUE

Peint vers 1865-1867.
Toile : H. 0,30; L. 0,41.

Cette nature morte se retrouve, ornant le mur, dans le portrait de son père « Louis-Auguste Cézanne » peint vers 1868-1870 (Venturi n° 91).

Coll. Ancienne collection Auguste Pellerin, Paris.
Bibl. Georges Rivière : Le maître Paul Cézanne, 1923, p. 201. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, 1936, n° 62. — Liliane Guerry : Cézanne et l'expression de l'espace, 1950, p. 34.

Collection particulière, Paris.

5. PAIN ET GIGOT D'AGNEAU

Peint vers 1865-1867.
Toile : H. 0,27; L. 0,35.

Coll. Kunsthaus, Zürich, acheté à la Galerie Neupert, Zürich, en 1938.
Bibl. Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, 1936, n° 65, p. 80.

Kunsthaus, Zürich.

6. L'ENLÈVEMENT

Peint en 1867.
Toile : H. 0,905; L. 1,17.
Daté et signé à gauche : 67, Cézanne.

Coll. Emile Zola, Paris. — Vente E. Zola, 9-13 mars 1903, n° 115. — Ambroise Vollard, Paris. — Durand-Ruel, Paris-New York. — Havemeyer, New York. — Vente Havemeyer, American-Anderson Galleries, New York, 10 avril 1930. — Etienne Bignou, Paris. — Société La Peinture contemporaine, Lucerne. — Vente de la dissolution d'une Société, Paris, Galerie Charpentier, 26 juin 1934, n° 4.
Exp. *Cent Ans de Peinture française*, Paris, Galerie Georges Petit, 1930, n° 26. — *French Painting of the 19th Century : Ingres to Cézanne*, Londres, Reid et Lefèvre, 1933, n° 1. — *La Peinture française au XIX^e siècle*, Ottawa, National Gallery of Canada, janvier 1934, Toronto, Art Gallery, février 1934; Montréal, Art Association, mars 1934. — *Art français*, Cleveland Museum, 1934. — *Cézanne, paintings, water colors and drawings*, Chicago, The Art Institute, 1952, n° 6 repr. p. 17; New York, Metropolitan Museum of Art.

Bibl. Théodore Duret : Histoire des peintres impressionnistes, Paris 1906, p. 171. — Julius Meier-Graefe : Cézanne und sein Kreis. Munich 1922, p. 9, repr. p. 92. — Th. Duret : Die Impressionisten, Berlin 1923, p. 248. — Georges Rivière : Le maître Paul Cézanne, Paris 1923, p. 49 et 198. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, Paris, 1936, n° 101, p. 88-89, texte p. 23.

Lady Keynes, Londres.

7. L'AUTOPSIE

Peint vers 1867-1869.
Toile : H. 0,49; L. 0,80.

Un dessin au crayon pour la figure du mort (non catalogué par Venturi), figurait en 1952 à l'exposition « Cézanne », à Chicago et New-York, (n° 8 du cat. repr., p. 18), appartenant à The Art Institute de Chicago.

Tableau où l'on retrouve l'influence de Manet et, à travers lui, celle de la peinture espagnole.

Coll. Auguste Pellerin, Paris.

Bibl. Ambroise Vollard : Paul Cézanne, Paris, 1914, pl. 48. — Georges Rivière : Le maître Paul Cézanne, Paris, 1923, p. 67. — Julius Meier-Graefe : Cézanne and sein Kreis, Munich, 1922, p. 98. — Roger Fry : Cézanne, A study of his development, Londres 1927, pl. 2. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, Paris, 1936, n° 105, pl. — John Rewald : Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola, Paris, 1939, p. 99. — Bernard Dorival : Cézanne, Paris, 1948, n° 12, pl. 12. — Liliane Guerry : Cézanne et l'expression de l'espace, Paris, 1950, p. 21.

Collection particulière, Paris.

8. TENTATION DE SAINT ANTOINE

Peint vers 1867-1869.
Toile : H. 0,54; L. 0,73.

Venturi suppose que Cézanne, en raison de ses amitiés littéraires dut connaître la « Tentation » de Flaubert, non encore parue, qui lui aurait alors inspiré cette composition. Cet auteur voit ici l'influence de Loubon sur Cézanne.

L'artiste devait reprendre ce thème par la suite, vers 1875, dans deux compositions d'un esprit différent (Venturi, 240-241).

Coll. Alphonse Kann, Saint-Germain-en-Laye.

Exp. *Franzoesische Kunst des XIX und XX Jahrhunderts*, Zürich, Kunsthaus, 1917, n° 18. — *Cézanne*, Bâle, Kunsthalle, 1936, n° 5. — *Un siècle de peinture française au XIX^e siècle*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1938, n° 2, repr. au cat.

Bibl. Ambroise Vollard : Paul Cézanne, Paris, 1914, pl. 6-47 et p. 34. — Julius Meier-Graefe : Cézanne und sein Kreis, Munich, 1922, p. 14, repr. p. 111. — Georges Rivière : Le maître Paul Cézanne, Paris, 1923, p. 199. — Amour de l'Art, mai 1936, p. 168, fig. 44. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, Paris, 1936, n° 103, pl., texte p. 22. — Bernard Dorival : Cézanne, Paris, 1948, p. 13, p. 143.

Collection particulière, Angleterre.

9. LA RUE DES SAULES

Peint vers 1867-1869.
Toile : H. 0,315 ; L. 0,395.

Coll. Donné par Cézanne à Guillaumin. — Josse Hessel, Paris.
Exp. *Art moderne*, Paris, Galerie Manzi-Joyant, 1915, n° 11. — *Retrospective Paul Cézanne*, Paris, galerie Bernheim jeune, 1926, n° 27. — *Cézanne*, Paris, Galerie Pigalle, 1929, n° 23. — *Centenaire du maître indépendant P. Cézanne*, Paris, Salon des Artistes indépendants, 1939, n° 4.
Bibl. Anthony Bertram : Cézanne (The World masters), Londres, 1929, pl. 13. — John Rewald : Cézanne et Zola, 1936, pl. 25. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, Paris 1936, n° 45, texte p. 24. — Renaissance : janvier-février 1937 (John Rewald). — Renaissance : mars-avril 1937. — Bernard Dorival : Cézanne, Paris 1948, n° 9, p. 142.

M. G. Renand, Paris.

10. ACHILLE EMPERAIRE

Peint vers 1867-1870.
Toile : H. 2,00. L. 1,22.
Signé en bas à droite en rouge : P. Cézanne.
Inscription en caractères moulés dans le haut du tableau : « Achille Emperaire, Peintre ».

Cette peinture reproduit presque identiquement le cadre que Cézanne avait choisi pour le portrait de son père exécuté en 1866, la position du corps d'Achille Emperaire, cependant, est plus stricte encore, s'encadrant complètement dans le fond du fauteuil, une vaste robe de chambre cherche à masquer l'infirmité du modèle. Il existe un dessin préparatoire pour ce portrait au Musée de Bâle.

Emperaire servit de modèle à Cézanne pour un certain nombre de dessins dont l'un exposé sous le numéro 21, tête seule ; une autre tête au fusain (Venturi 1195) et un dessin de la tête, les yeux clos, et des deux mains passe aussi pour une étude pour

l'Autopsie (Venturi 1193). On connaît, en outre, un autre portrait peint, de la tête seulement (Venturi 85), d'exécution antérieure au grand portrait.

Coll. Julien Tanguy (le Père Tanguy), Paris. — Eugène Boch, Monthyon. Auguste Pellerin, Paris.

Exp. *Rétrospective d'œuvres de Paul Cézanne*, Paris, Salon d'Automne, 1907, nº 45.

Bibl. Ambroise Vollard : Paul Cézanne, Paris, 1914, p. 31. — Georges Rivière : Le maître Paul Cézanne, Paris, 1923, p. 198. — Julius Meier Graefe : Cézanne und sein Kreis, Munich, 1922, p. 73 et 90. — Roger Fry : Cézanne, A Study of his development, Londres, 1927, pl. 5. — Gerstle Mack : Paul Cézanne, Londres, s. d. (1935), h. t. p. 45. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, Paris 1936, nº 88. — John Rewald : Cézanne, sa vie, son art, son amitié pour Zola, Paris 1939, pl. 17. — Amour de l'Art, mai 1938, p. 152. — Bernard Dorival : Cézanne, Paris, 1948, nº 19.

Collection particulière, Paris.

11. L'IDYLLE

Daté sur la barque, à droite : 1870.
Toile : H. 0,65; L. 0,81.

Tableau encore appelé, sans raison déterminante, « Don Quichotte sur les rives de Barbarie ». On connait une étude pour cette composition (Venturi 1208), dessin à la mine de plomb qui figurait à l'exposition Cézanne, Orangerie 1936, nº 142 (à M. Paul Cézanne fils).

Coll. Dr Gachet, Auvers-sur-Oise. — Auguste Pellerin, Paris.

Exp. *Cézanne*, Paris, Orangerie, 1936, nº 12, pl. 10.

Bibl. Ambroise Vollard : Paul Cézanne, 1914, p. 34, pl. 7 (Scène en plein air). —Julius Meier-Graefe : Cézanne und sein Kreis, Munich, 1922, pl. 105. — Roger Fry : Cézanne, 1927, pl. 10. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, Paris, 1936, nº 104, p. 89-90, texte p. 22 (Pastorale). Amour de l'Art : mai 1936, p. 170. fig. 48. — Bernard Dorival : Cézanne, Paris, 1948, nº 15, p. 143. — Liliane Guerry : Cézanne et l'expression de l'espace. Paris, 1950, p. 19 et svtes.

Collection particulière, Paris.

12. LES DEUX SŒURS OU LA CONVERSATION

Peint vers 1870-1871.
Toile : H. 0,92; L. 0,73.

Sur cette toile, composée d'après une vignette de l'Illustrateur des Dames de l'année 1870, Cézanne a réuni ses sœurs, Rose et Marie, et ses deux amis Valabrègue et Marion; le peintre a placé les deux jeunes femmes dans une position presque identique à

celle présentée par la gravure. A cette même époque, Cézanne faisait un second portrait de ses sœurs, debout dans un parc (La Promenade. - Venturi 119).

Coll. Widner, Etats Unis. — Halvorsen, Oslo. — J. Hessel, Paris.
Exp. *Rétrospective Paul Cézanne*, Galerie Bernheim jeune, Paris 1926, n° 51. — *Cézanne*, Paris, Galerie Pigalle, Paris 1929, n° 1, repr. au catalogue. — *Erste Sonderausstellung*, Berlin, Galerie Thannhauser, 1927, n° 12, repr. p. 11. — *Cent ans de portraits français*, Galerie Bernheim, Paris 1934, n° 18, repr. au cat. — *Quelques tableaux d'Ingres à Gauguin*, Galerie Bernheim jeune, Paris, 1935, n° 4. — *La Femme*, Galerie Bernheim jeune, Paris, 1948, n° 15, repr. au cat.
Bibl. Georges Rivière : Le maître Paul Cézanne, Paris, 1923, repr. hors texte, p. 34 et 201. — Julius Meier-Graefe : Cézanne und sein Kreis, Munich, 1922, p. 103. — Gerste Mack : Paul Cézanne, Londres, s. d. (1935), pl. 6. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, Paris, 1936, n° 120, texte p. 23. — Amour de l'Art, 1936, fig. 98, p. 192. — B. Dorival : Cézanne, 1948, pl. 4, note p. 175.

MM. Bernheim jeune, Paris.

13. UNE MODERNE OLYMPIA

Peint vers 1872-1873.
Toile : H. 0,46 ; L. 0,55.

Cézanne peignit ce tableau à Auvers-sur-Oise, chez le Docteur Gachet. C'est la reprise d'un sujet déjà traité par l'artiste vers 1871, sujet sans doute suggéré par l'Olympia de Manet qui figurait au Salon de 1865. Le tableau de Cézanne, lors de son exposition boulevard des Capucines, se heurtait à l'incompréhension générale et valait à son auteur l'épithète de fou.

Coll. Dr Gachet, Auvers-sur-Oise. — Paul Gachet, Auvers-sur-Oise. — Don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1952.
Exp. *Société anonyme des Artistes peintres, sculpteurs et graveurs*, Paris, 1874, n° 43 (Première exposition Impressionniste). — *Cézanne*, Paris Orangerie, 1936, n° 28. — *Centenaire du maître indépendant P. Cézanne*, Paris, Salon des Indépendants, Paris 1939, n° 11.
Bibl. Ambroise Vollard : Paul Cézanne, 1914, pl. 10, p. 32 et suivantes. — John Rewald : Zola et Cézanne, Paris, 1936, pl. 15, p. 81-82-88. — John Rewald : Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola, Paris 1939, p. 86-87, pl. 43 et p. 202-215. — Lionello Venturi : Cézanne, Paris, 1936, n° 225, texte p. 23. — Bernard Dorival : Cézanne, Paris, 1948, p. 178. — Amour de l'Art, 1952 (numéro spécial : Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le docteur Gachet, repr. p. 19).

Musée du Louvre.

14. LA MAISON DU PENDU

Peint en 1873.
Toile : H. 0,55 ; L. 0,66.
Signé en bas à gauche en rouge : P. Cézanne.

A dater de 1872, Cézanne fit de longs séjours à Auvers, où vivait le Docteur Gachet. Il se trouve alors non loin de Pissarro qui habitait Pontoise et qui eut une grande influence sur l'évolution de son talent, c'est environ vers cette date de 1873 que son art commencera à changer et se fera plus impressionniste. La *Maison du Pendu*, cependant, garde encore les pâtes épaisses et la technique maçonnée de la période noire.
Cézanne fit une seconde vue de cette chaumière (Venturi 142). Le catalogue des Peintures du Louvre de M. G. Brière signalait une réplique du tableau dans la collection J. V. Pellerin.

Coll. Acheté par le Comte Doria en 1874 à la première exposition impressionniste. Cédé par lui à Victor Choquet en échange d'une « neige fondante » de 1879. — Vente de Mme Choquet, Paris, 1-4 juillet 1899, non catalogué. — Acquis par le Comte Isaac de Camondo. — Legs Camondo au Musée du Louvre, 1911 ; entré au Louvre en 1914.

Exp. *Société anonyme des Artistes peintres, sculpteurs et graveurs*, Paris, chez Nadar, 1874, n° 42 (Première exposition impressionniste). — *Centennale de l'Art français*, Paris, 1899-1900, n° 124. — *Cézanne*, Paris, Orangerie, 1936, n° 26. — Musée de Cahors, 1945.

Bibl. Roger-Milès : Préface de la vente A. Doria, 8-9 mai 1899, p. XII. — Th. Duret : Les peintres Impressionnistes, 1906, p. 174 et 186. — Amour de l'Art, 1936, p. 171, n° 49. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, Paris, 1936, p. 31, n° 133, p. 96. — René Huyghe : Cézanne, 1936, Chap. III, p. 38. — John Rewald : Cézanne, son art, son œuvre, son amitié pour Zola, 1939, p. 215. — Gerstle Mack : Paul Cézanne, Londres, 1935, p. 272. — Germain Bazin : L'Epoque impressionniste, 1947, pl. 39. — J. Rewald : The History of Impressionism, New York, 1946, p. 261. — Amour de l'Art, numéro spécial, Mai 1947, p. 136. — Bernard Dorival : Cézanne, 1948, n° 32, p. 39-41.

Musée du Louvre.

15. DON QUICHOTTE

Peint vers 1873-1875.
Toile : H. 0,225 ; L. 0,165.

Rappelons que Cézanne exécuta une autre peinture, identifiée comme une scène du Don Quichotte (Venturi 246) et que le tableau qui porte généralement le nom de « l'Idylle », est parfois désigné, sans raison particulière, comme « Don Quichotte sur les rives de Barbarie ».

Coll. Dr G. F. Reber, Lausanne. — Baron Eduard von der Heydt, Ascona. — Paul Rosenberg, Paris.

Exp. *Erste Sonderausstellung in Berlin*, Galerie Thannhauser, Berlin, 1927, n° 20, repr. p. 23.

Bibl. Julius Meier-Graefe : Cézanne und sein Kreis, 1922, p. 179. — Georges Rivière : Le maître Paul Cézanne, 1923, p. 203. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, 1936, n° 244.

M. et Mme Joseph Weinstein, New York.

16. BOUQUET DIT « AU PETIT DELFT »

Peint vers 1873-1875.
Toile : H. 0,41 ; L. 0,27.
Signé en bas à gauche : P. Cézanne.

Dans cette nature morte, peinte à Auvers chez le Docteur Gachet, les tonalités sombres sont abandonnées en faveur des colorations vives; l'influence impressionniste de Pissarro commence à se faire sentir, alors que Cézanne se dégage peu à peu de celle, plus sévère, de Manet. Le petit vase de Delft, peint ici par Cézanne, donné au Louvre par M. Paul Gachet, est exposé dans les salles consacrées à l'Impressionnisme (Vitrine, Salle Gachet)

Coll. Dr Gachet, Auvers-sur-Oise. — M. Paul Gachet, qui en fait don au Musée du Louvre en 1952.

Bibl. Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, 1936, n° 183. — Van Gogh : Brieven aan sijn Brœden, t. III, p. 435, lettre 365. — Amour de l'Art, 1952 (numéro spécial : Van Gogh et les peintres d'Auvers, chez le Docteur Gachet, repr. p. 25, note III, pl. couleurs h. t.

Musée du Louvre

17. NATURE MORTE : POT DE GRÈS, VERRE DE VIN, POMMES, POIRES ET COUTEAU

Peint en 1874.
Toile : H. 0,61 ; L. 0,73.

Les objets ayant servi à Cézanne à composer cette nature morte, peinte dans l'atelier du Docteur Gachet à Auvers en 1874, ont été donnés au Louvre par M. Paul Gachet et sont exposés dans les salles consacrées à l'École Impressionniste (Salle Gachet). Par son éclat d'émail, cette nature morte garde encore quelque chose de la première période.

Coll. Anciennes collections : Dr Gachet, Auvers-sur-Oise. — Jacques Doucet, Paris.

Exp. *Cézanne*, Paris, Galerie Bernheim jeune, 1920, n° 3. — *Rétrospective d'Art français*, Amsterdam, Rijkmuseum, 1926, n° 5. — *Cézanne*, Paris, Orangerie, 1936, n° 30, pl. 33.

Bibl. Georges Rivière : Le maître Paul Cézanne, Paris, 1923, p. 206. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, Paris, 1936, n° 185, p. 107. — Liliane Guerry : Cézanne et l'expression de l'espace. Paris, 1950, p. 43-71, 95.

Collection J. D., Paris.

18. LA LUTTE D'AMOUR

Peint vers 1875-1876.
Toile : H. 0,38; L. 0,46.

Une seconde composition sur ce thème, peinte vers la même époque, était exposée en 1936 à l'Orangerie (Cat. n° 66. Venturi n° 379). Ce thème fut sans doute inspiré à Cézanne par l'étude des œuvres de Rubens. On connait un dessin pour cette composition (Venturi 897). L'érotisme du sujet relie ce tableau à la période romantique.

Coll. Auguste Renoir, Cagnes. — Rosenberg, Paris. — Dr J. F. Reber, Lausanne.

Exp. *Paul Césanne*, Paris, Galerie Vollard, 1895. — *Works of Cézanne*, Philadelphie, Pennsylvania Museum of Art, 1934, n° 20. — *Cézanne*, Toledo, Toledo Museum, novembre-décembre 1936. — Columbus, Museum, décembre 1936-janvier 1937. — *Cézanne* : San Francisco, Museum, septembre 1937. — *Cézanne* : San Diego Museum, décembre 1937. — Dayton Art Institute, Dayton Ohio, mars 1945. — *Cézanne* : Cincinnati, Art Museum, février-mars, 1947. — *Cézanne, paintings, watercolors and drawings* : Art Institute of Chigaco, févr.-mars 1952, n° 19, repr. p. 27; New York, Metropolitan Museum of Art, avril-mai 1952.

Bibl. Ambroise Vollard : Paul Cézanne, Paris 1914, pl. 38 et p. 59. — Julius Meier-Graefe : Cézanne und sein Kreis-Munich, 1922, p. 192 et 194. — Amour de l'Art, 1920, p. 285. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, Paris, 1936, n° 380. — Liliane Guerry : Cézanne et l'expression de l'espace, Paris 1950, p. 56 et suivantes.

M. et Mme W. Averell Harriman, New York

19. PORTRAIT DE L'ARTISTE

Peint vers 1875-1877.
Toile : H. 0,64; L. 0,53.

L'artiste s'est déjà représenté sous ce même aspect fruste vers 1872-1873 dans sa composition de la « Moderne Olympia »; un dessin de Pissarro de 1874, acquis par le Louvre à la vente Pissarro en 1929, le montre également barbe et cheveux hirsutes

et c'est encore sous le même aspect que Renoir, en 1880, verra son ami; très lié avec Cézanne, Renoir fera de lui ce pastel, qui présente une grande similitude de traits avec le portrait exposé, et un médaillon de bronze de même esprit.

La technique « enlevée » de ce portrait, rare à cette époque, l'apparente encore à la manière de la première période.

Coll. C. Hoogendijk, Amsterdam. — Paul Rosenberg, Paris.

Exp. *Les Maîtres du siècle passé*, Paris, Galerie Paul Rosemberg, Paris, 1922, n° 5. — *Première exposition de Collectionneurs*, au profit de la Société des Amis du Luxembourg, Paris, 1924, n° 133. — *Cézanne*, Paris, Galerie Pigalle, 1929, n° 31, repr. au catalogue. — *Cinquante ans de peinture française* : Paris, Musée des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan, 1952, n° 26.

Bibl. Roger Fry : Cézanne, A study of his development, Londres, 1927, pl. 8. — Kunst und Künstler, 1928-1929, p. 229. — John Rewald : Zola et Cézanne, 1936, pl. 42. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, 1936, n° 288. — John Rewald : Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola, Paris, 1939, p. 41.

Collection particulière, Paris.

20. PRÉPARATION AU BANQUET

Peint environ en 1890.
Toile : H. 0,45; L. 0,53.

Malgrè sa date tardive, nous avons tenu à faire figurer ce tableau dont la composition mouvementée est un souvenir de la manière baroque du peintre.

Les mêmes éléments décoratifs se retrouvent à diverses reprises dans les natures mortes de Cézanne, c'est ainsi que les vases qui figurent ici apparaissent déjà dans des compositions très antérieures de 1875-1876 environ; une aquarelle sur carton blanc en particulier, vers 1890 également (Venturi 848), présentait une composition très proche de celle de la nature morte dans la « Préparation au Banquet », peut être est-ce une étude en vue du tableau.

Coll. A. Vollard, Paris. — Galerie Pierre, Paris. — Douglas Cooper, Londres. — P. Rosenberg, Paris. — Harry Abrams.

Exp. *Aquarelles et baignades de Cézanne*, Paris, Galerie Renou et Colle, 1935.

Bibl. Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, Paris, 1936, n° 586.

Mme Irène Mayer Selznick, New York.

21. ACHILLE EMPERAIRE

Etude de la tête.
Crayon noir sur papier grisâtre : H. 0,432; L. 0,319.
Filigrane : C. et D. Blauw.

La date d'exécution de ce dessin n'a pas été déterminée avec certitude : le catalogue de l'exposition de 1936 la fixe à 1877, selon l'indication fournie par M. Paul Cézanne fils ; cependant l'ouvrage de Venturi porte que ce dessin daterait de 1867-1870, période de l'exécution du grand portrait peint. Cette dernière hypothèse parait très vraisemblable.

Coll. Ancienne collection Paul Cézanne, fils, Paris.
Exp. *Cézanne*, Paris, Orangerie, 1936, n° 149. — *De Watteau à Cézanne* : Genève, Musée d'Art et d'Histoire.
Bibl. Ambroise Vollard : Paul Cézanne, Paris, 1914, p. 161. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, Paris, 1936, n° 1194.

Musée des Beaux-Arts, Bâle.

22. LA MÉDÉE DE DELACROIX

Exécuté vers 1879-1882.
Aquarelle sur papier blanc : H. 0,397; L. 0,261.

Quoique Cézanne se soit beaucoup attaché à l'étude de Delacroix au Louvre, certains éléments rapprochent davantage son dessin de la « Médée » du Musée de Lille. On sait, par ailleurs, que Cézanne entretint, vers 1885, des relations suivies avec Choquet qui possédait des œuvres de Delacroix dont une « Médée ».

Coll. C. Hoogendijk, La Haye. — Vente Hoogendijk, Amsterdam, 1912, n° 101. — Paret, Berlin. — Galerie Paul Cassirer, Berlin.
Exp. *Cézanne*, Berlin, Galerie Cassirer, 1921, n° 51. — *Cézanne*, Paris, Orangerie, 1936, n° 120. — *La Peinture française du XIX^e siècle en Suisse*, Paris, Gazette des Beaux-Arts et Beaux-Arts, 1938, n° 16. — *Cézanne*, Chicago, Art Institute ; New York, Métropolitan Museum of Art, 1952, n° 35, repr. p. 36.
Bibl. Julius Meier-Graefe : Cézanne und sein Kreis, Munich, 1922; repr. p. 145. — Julius Meier-Graefe : Delacroix, pl. 133. — Kurt Pfister : Cézanne, Postdam, 1927, pl. 59. — J. Rewald : Cézanne au Louvre, Amour de l'Art, octobre 1935. — Lionello Venturi : Cézanne, son art, son œuvre, Paris, 1936, n° 867, p. 246, pl. 867. — Georg Schmidt : P. Cézanne, Aquarelle pl. 2. Bâle, 1952.

Kunsthaus, Zürich.

23. CARNET DE CROQUIS

Entre 1880 et 1881.

Dessins au crayon, pages numérotées en chiffres arabes. Carnet consacré à des études faites au Louvre.

Cézanne fit de longs séjours à Paris entre 1880 et 1881 et plus tard, entre 1888 et 1895. Le style des dessins, qui sont peu poussés, indiquerait que ce carnet fut utilisé par Cézanne entre les deux premières dates.

Ce carnet est ouvert à la p. 5, où se trouve un croquis de Cézanne d'après la figure de Bellone dans le tableau de l'Apothéose de Henri IV de Rubens, au Louvre. Autour du carnet sont groupés des fac-similés de dessins de caractère baroque se trouvant dans divers carnets de l'artiste.

Coll. Donation de M. Sam Salz au Musée, 1951.
Exp. French Drawings from Fouquet to Gauguin, Londres, Arts Council Gallery, 1952, n° 16.
Bibl. John Rewald : Préface et catalogue raisonné des Carnets de Dessins de Cézanne. Paris 1951. — Jacqueline Bouchot-Sauprique : Un carnet de croquis de Cézanne, la Revue des Arts, 1951, p. 243-245.

Musée du Louvre.

DAUMIER (Honoré)

(1808-1879)

24. LA RÉPUBLIQUE

Peint en 1848.
Toile : H. 0,73 ; L. 0,60.

Esquisse envoyée par Daumier au concours ouvert au mois de mars 1848 par la Direction des Beaux-Arts pour la représentation d'une figure de la République. Malgré le succès remporté par son projet, l'artiste, doutant de ses moyens, se refusa à concourir pour le tableau en grand.

Une seconde esquisse peinte a figuré à l'exposition de l'Ecole des Beaux-Arts en 1848, aujourd'hui perdue. On connait, en outre, une feuille d'études, plume et crayon noir, croquis pour la figure de la République, collection Claude Roger-Marx (Fuchs, suppl. p. 61, repr. p. 62, fig. 89).

Coll. Mme Veuve Daumier en 1888. — Boy. Vente, Paris 1904, n° 7 et 1905, n° 10. — Moreau-Nélaton. Donation Moreau-Nélaton au Musée du Louvre, 1906. Exposé provisoirement au Musée des Arts décoratifs, au Pavillon de Marsan, transféré au musée du Louvre en 1933.

Exp. *Daumier*, Paris, Galerie Durand-Ruel, 1878, n° 74. — *Centennale de l'art français*, Paris, 1900, n° 177. — *Daumier*, Paris, Orangerie, 1934, n° 1. — *La Révolution française*, 1789, Paris, Musée Carnavalet, 1939, n° 1477. — *Chefs-d'œuvre de la Peinture Française du Louvre*, Paris, Petit Palais, entre 1946 et 1949. — *La Semaine Daumier*, Marseille, Musée Cantini, 1947. — *La Révolution de* 1848, Paris, Bibliothèque nationale, 1948, n° 570*b*.

Bibl. Arsène Alexandre, Daumier, p. 373. — E. Klossowski, Daumier, n° 1, pl. 19. — Ed. Fuchs, Der maler Daumier, fig. 24, p. 45. — Champfleury : Concours de Républiques, dans œuvres posthumes, p. 97 et suivantes. — Henry Marcel : repr. p. 73. — P. Jamot : La Peinture au Musée du Louvre, Ecole Française XIX• siècle, 2• partie, p. 68-69. Edt de

l'Illustration, Paris, s. d. — Raymond Escholier : Daumier, dans Revue mensuelle d'Art de France et de l'Etranger. t. 36, n° 191, novembre 1938, p. 49. — André Fontainas : Daumier (Albums d'Art Druet 4). pl.

Musée du Louvre.

25. LA LAVEUSE

Peint vers 1863.
Bois : H. 0,49; L. 0,33.
Signé en bas à droite : h. D.

Le même sujet, avec légères variantes, traité dans un tableau ayant appartenu à la collection Paul Gallimard (Fuchs pl. 73); une autre peinture, de même sujet, datée de 1863, a figuré dans la collection Geoffroy-Dechaume (vente à Paris, 1893, n° 24). Klossowski cite une autre réplique de cette composition (Catalogue n° 225).

Coll. Paul Régereau. — Paul Bureau. — Vente Bureau, 20 mai 1927. — Acquis à cette vente par le Musée du Louvre, avec le concours de M. David-Weill.

Exp. *Daumier*, Paris, Galerie Durand-Ruel, 1878, n° 37. — *Daumier*, Paris, Ecole des Beaux-Arts, 1901, n° 59. — *Les Achats du Musée du Louvre et les dons de la Société des Amis du Louvre*, 1922-1932, Paris Orangerie, 1933, n° 75. — *Daumier*, Paris, Orangerie, 1934, n° 13. — Exposé au musée de Budapest à titre d'échange pour la durée de l'exposition des Peintres de la Réalité, novembre 1934-mai 1935. — *Daumier*, Philadelphie, 1937, n° 1. — *Chefs d'œuvre de la Peinture française du Louvre*, Paris, Petit Palais, entre 1946 et 1950. — *Donation de D. David-Weill aux musées français*, Paris, Orangerie, 1953, hors catalogue.

Bibl. E. Klossowski, n° 226, pl. 97. — Fuchs, p. 49 et suppl. p. 53, pl. 292 *b*. — J. Lassaigne, n° 97. — Maurice Raynal : De Goya à Gauguin (Albums Skira), 1951, p. 66.

Musée du Louvre.

26. FEMME PORTANT SON ENFANT DANS SES BRAS

Toile : H. 0,39; L. 0,32.
Signé en bas à gauche : h. D.

Exemple des esqnisses fougueuses de Daumier qui évoquent Fragonard.

Coll. Dechaume, Paris; Georges Viau, Paris. — Eduard Fuchs, Berlin.

Exp. *Daumier*, Paris, Ecole des Beaux-Arts, 1901, n° 290. — *Corot-Daumier*, New York, Museum of Modern Art, 1930, n° 84.

Bibl. E. Klossowski, n° 299, p. 114. — Ed. Fuchs, n° 59, p. 48, pl. 59.

M. M. Wildenstein et C°, New York.

27. PASSANTS OU L'ATTENTE A LA GARE

Toile : H. 0,58 ; L. 1,12.

Coll. Boy. Vente à Paris, 1904, n° 9. — Musée de Lyon, acquis en 1904.
Exp. *Daumier*, 1901, Paris, Ecole des Beaux-Arts, n° 20. — *De David à Cézanne*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1947-1948, n° 43.
Bibl. E. Klossowski, n° 246, pl. 107. — Ed. Fuchs, n° 41, pl. 41. — J. Lassaigne, n° 110.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

28. DON QUICHOTTE ET LA MULE MORTE

Bois : H. 0,247 ; L. 0,464.
Signé en bas à gauche : h. D.

Il existe deux répliques presque identiques du tableau du Metropolitan Museum : la première passait aux ventes : Saucède, Paris, 1879, n° 9 et Hoogendijk, La Haye, 1912, n° 19 ; la seconde a figuré dans la collection Camentron, plus petite que le tableau du Métropolitan Museum, elle était signalée par Klossowski (n°40) comme se trouvant en Hollande.

Enfin, un tableau en hauteur, traitant le même sujet, a été peint par Daumier pour décorer l'atelier de Charles Daubigny à Auvers ; composition pour laquelle Corot peignait un pendant, au printemps de 1868 (exposé sous le n° 33).

Coll. Camentron, Paris. — Métropolitan Museum of Art, New York, Catherine Lorillard Wolfe Fund, acquis en 1909.
Exp. *Daumier*, Paris, Ecole des Beaux-Arts, 1901, n° 24. — *Corot-Daumier*, New York, Museum of Medern Art, 1930, n° 47, pl. 47. — *Landscape Painting*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1934, n° 45. — *Daumier*, Philadelphie, Pennsylvania Museum of Art, 1937, n° 11, pl. 11. — *Romantic French Paintings*, Springfield, Springfield Museum of fine Arts, 1939.
Bibl. B. Burroughs, Metropolitan Museum Bulletin, vol V, 1910, p. 23-24, ill. — E. Klossowski, p. 89, n° 39, pl. 39. — Ed. Fuchs, n° 158, p. 52, pl. 158. — Mather (Frank J. Junior) : Modern Painting, New York, 1927, p. 81, ill. — B. Burroughs : Catalogue of paintings, Metropolitan Museum of Art, n° D. 261-1. p. 85 New York 1931.

Metropolitan Museum of Art, New York.

29. L'AVOCAT LISANT

Toile : H. 0,415 ; L. 0,33.

Daumier a exécuté une aquarelle sur le même sujet, autrefois dans la collection Aubry à Paris, puis dans la collection de Mme Esnault-Pelterie à Paris (Fuchs n° 204*a*).

Coll. Corot. — Tavernier; Vente Ad. Tavernier, Paris 6 mars 1900, n° 14 et Vente Tavernier, Paris 15 avril 1907, n° 9.
Exp. *Daumier*, Paris, Ecole des Beaux-Arts, 1901, n° 75 (Dans la Salle des Pas-Perdus). — *Centennale de l'Art français*, Saint-Petersbourg. 1912. — *Französische Kunst des XIX und XX Jahrhunderst*, Zürich, Kunsthaus, 1938, n° 38*a*. — *Collections privées*, W'Thurer, 1942.
Bibl. Erich Klossowski, n° 116. — Ed. Fuchs, n° 22*a*, p. 46 et pl. 22*a*. — J. Lassaigne, n° 81.

M. Robert Buhler, Winterthur.

30. LES ÉMIGRANTS

Toile : H. 0,387; L. 0,685.
Signé en bas à droite : h. D.

Par le caractère général de leur composition, on peut rapprocher de cette peinture plusieurs autres œuvres de Daumier : « Les Fugitifs » (Fuchs, n° 84), « Les Emigrants » (Fuchs, n° 87) ou « Troupeau de chevaux » (Fuchs n° 85).

Coll. Paul Bureau, 1re vente, 20 mai 1947, n° 100. — Paul Rosenberg, Paris. — M. et Mrs. Rainey Rogers, New York. — Don Rainey Rogers au Museum of Modern Art, New York.
Exp. *Daumier*, Paris, Galerie Durand-Ruel, 1878, n° 53. — *Corot-Daumier*, New York, Museum of Modern Art, 1930, n° 54, pl. 54. — *French Art*, Londres, Royal Academy of Arts, 1932, n° 326, pl. 103. — *Century of Progress*, Chicago, 1934, n° 184.
Bibl. E. Klossowski, n° 24, p. 88. — A. Alexandre. — Ed. Fuchs, n° 86, p. 49, pl. 86.

Museum of Modern Art, New-York.

31. LES AMATEURS D'ESTAMPES

Peint vers 1870.
Bois : H. 0,35; L. 0,26.

Le fond acajou évoque Monticelli, la facture toute d'improvisation fait penser à Fragonard.

Coll. Durand-Ruel.
Exp. *Daumier*, Paris, Ecole des Beaux-Arts, 1901, n° 35. — *La Peinture française du XIXe siècle en suisse*, Paris, Gazette des Beaux-Arts et Beaux-Arts, 1938, n° 39, pl. 14.
Bibl. E. Klossowski, n° 386, p. 121, pl. 146. — Ed. Fuchs, n° 108, p. 50, pl. 108 (scène d'atelier). — J. Lassaigne, n° 73.

M. Hans R. Hahnloser, Berne.

32. LE PEINTRE : LA MISE AU TOMBEAU

Bois : H. 0,26; L. 0,34.
Signé en bas à droite sur une table : h. Daumier.

On connaît deux croquis au crayon noir et au fusain pour la figure du peintre, de la collection Claude Roger-Marx.

L'attitude du peintre est proche de celle du portrait présumé de Corot, collection Dunoyer de Segonzac (Fuchs, 311 *bis*).

Coll. Warnier-David, en 1874. — Légué en 1899 au Musée des Beaux-Arts.
Exp. Reims, 1874. — *Daumier*, Paris, École des Beaux-Arts, 1901, n° 79. — *Daumier*, Paris, Orangerie, 1934, n° 17. — *Chefs d'œuvre de Reims*, Paris, Orangerie, 1938, n° 27.
Bibl. Mme Sartor : Catalogue historique et descriptif du Musée de Reims, 1909, n° 156. — E. Klossowski, n° 388. — Ed. Fuchs, p. 49, n° 97, repr. pl. 97. — J. Lassaigne, n° 49. — Mme M. Sartor, Catalogue sommaire de la collection Henry Vasnier, Reims, 1913, n° 81. — E. Fougerat, Honoré Daumier, 1952, pl. X.

Musée des Beaux-Arts, Reims.

33. DON QUICHOTTE ET LA MULE MORTE

Peint vers 1864.
Toile : H. 1,37; L. 0,59.

C'est en 1860 que Daubigny faisait l'acquisition de sa maison d'Auvers-sur-Oise, habitation qu'il devait beaucoup aimer et dont lui-même, ses amis Corot et Daumier et son fils Karl entreprirent la décoration à partir de 1864. C'est vers cette date que Daumier dut exécuter son Don Quichotte (une autre version du même sujet est exposée sous le n° 28).

Coll. Daubigny, Auvers-sur-Oise.
Exp. *Corot-Daumier*, New-York, Museum of Modern Art, 1930, n° 46. — *Daumier*, Paris, Orangerie, 1934, n° 38.
Bibl. Ed. Fuchs, p. 59, n° 270, pl. 270 (catalogué comme un dessin au lavis). Escholier, Daumier, 1923, repr. en regard de la p. 80. — E. Moreau-Nélaton, Daubigny raconté par lui-même, 1925, p. 89.

Collection particulière, Paris.

DESSINS

34. L'IVRESSE DE SILÈNE

Peint vers 1849-1850.
Crayon et fusain avec rehauts de gouache, sur carton.
H. 0,430; L. 0,610.
Signé en bas à gauche : H. Daumier.

Il existe une peinture, traitant le même sujet de façon différente avec cependant quelques éléments semblables (Klossowski, n° 13, pl. 24).

Coll. Ce dessin était proposé par Daumier à l'Etat en 1863, à la place d'une Sainte Madeleine au désert, peinture commandée à l'artiste le 15 septembre 1848 et payée d'avance en deux versements de 500 francs chacun; en 1853 Daumier n'en avait pas encore commencé l'exécution. L'échange était accepté par le Ministère des Beaux-Arts à la condition que le dessin serait livré «tout encadre». Ce dessin restait au ministère, dans le bureau d'Etienne Arago, jusqu'à son envoi au Musée de Calais, le 8 août 1868 (Jean Adhémar : Cours de l'Ecole du Louvre, année 1951-1952 : Daumier peintre officiel).

Exp. Salon de 1850-1851, n° 728. — *Centennale de l'Art français*, Paris, 1889. — *Daumier*, Paris, Ecole des Beaux-Arts, 1901, n° 175 (Silène). — *Daumier*, Paris, Orangerie, 1934, n° 52.

Bibl. E. Klossowski, n° 12, pl. 31. — Ed. Fuchs, n° 266*b*, p. 58, pl. 266*b*. — Henry Marcel, p. 40, repr. p. 29.

Musée des Beaux-Arts, Calais.

35. ÉTUDE POUR LA PARADE

Deux études recto-verso pour un groupe de deux saltimbanques.

Crayon noir et sépia : H. 0,320; L. 0,235.

Coll. Pontremoli. — Don de la Société des Amis du Louvre au Musée, 1924.

Exp. *Les Achats du Musée du Louvre et les dons de la Société des Amis du Louvre*, Paris, Orangerie, 1933, n° 152. — *Daumier*, Paris, Orangerie, 1934, n° 101. — Dibujos Franceses, Siglos XIII a XX, Biblioteca Nacional de Bogota, 1938, n° 36. — *Zeichnungen französischer Meister von David zu Millet*, Zürich, Kunsthaus, 18 juin-12 septembre 1937. — *Salon du Sud-Est, 1938 : d'Ingres à Cézanne*, Lyon, Palais Municipal, décembre 1938-janvier 1939, n° 15. — *La Peinture française au XIX^e siècle*, Belgrade, 1939, n° 121. — *Cinquantenaire des Amis du Louvre*, 1897-1947, Paris, Orangerie, 1947, n° 89.

Bibl. Ed. Fuchs, n° 261*b*, p. 58, pl. 261*b*. — J. Lassaigne, pl. p. 9.

Musée du Louvre.

36. LA SOUPE

Plume, lavis et rehauts d'aquarelle : H. 0,320; L. 0,497 (agrandi sur la gauche).
Signé en bas au centre : h. D.

Une peinture, d'un sujet assez analogue (Klossowski n° 310, Fuchs, suppl. n° 282) montre la figure de la mère dans une position presque identique, la figure du père disparait remplacée

par celle d'un second enfant. Un dessin « Femme allaitant son enfant », étude sur la « Soupe », figurait à l'exposition Daumier. Philadelphie 1937, n° 43, Coll. Claude Roger-Marx.

Coll. Vendu par l'artiste à Guyotin, qui le céda en 1911 à A. Schoeller. — Zoubaloff. — Donné en 1940 au Musée du Louvre par Jacques Zoubaloff.

Exp. *Daumier*, Paris, Ecole des Beaux-Arts, 1901, n° 212. — *Fransk Malerkunst fra det 19 n de Aarhundrede*, Copenhague, 1920, n° 250. — *Corot-Daumier*, New-York, Museum of Modern Art, 1930, n° 93, pl. 93. — *French-Art*, Londres, Royal Academy of Arts, 1932, n° 927. — *Daumier*, Paris, Orangerie, 1934, n° 63, pl. 63. — *L'Aquarelle de 1400 à 1900*, Paris, Orangerie, 1936, n° 35. — *Chefs-d'œuvre de l'Art français*, Paris, 1937, n° 623. — *H. Daumier*, Philadelphie, Pennsylvania Museum of Art, 1937, n° 16. — *La Peinture Française au XIX^e siècle*, Belgrade, 1939, n° 122. — *De David a nuestros dias*, Montevideo, 1940.

Bibl. E. Klossowski, n° 311, p. 115, pl. 92. — P. Jamot : Le Musée du Louvre en 1920, t. III, pl. 25. — G. Janneau : La donation Jacques Zoubaloff (1920), p. 13, pl. 10. — Ed. Fuchs, n° 235, p. 57, pl. 235. — J. Lassaigne, n° 90. — Jose Pedro Argul : Pintura Francesa de los Siglos XIX y XX. La Exposición De David a nuestros dias. Montevideo, 1940, p. 33-34, repr. sur la couverture. — P. Lavallée : Le dessin français, Paris 1948, p. 98, pl. 51.

Musée du Louvre.

37. LE BAISER (ADAM ET ÈVE)

Fusain marron sur papier préparé : H. 0,300; L. 0,249.

Coll. Donné par l'artiste à M. Babcock. — Walter Gay, Paris. — Don Walter Gay au musée du Louvre, 1913.

Exp. *Daumier*, Paris, Orangerie, 1934, n° 47. — *Daumier*, Vienne, Albertina, 1936, n° 52. — *Zeichnungen französischer Meister von David zu Millet*, Zürich, Kunsthaus, 1937, n° 18.

Bibl. E. Klossowski, n° 20*b*, p. 87. — Ed. Fuchs, n° 265*b*, p. 58, pl. 265*b*. — P. Leprieur : Les Musées de France, 1913, repr. p. 36. — J. Lassaigne : n° 118.

Musée du Louvre.

38. CENTAURE ENLEVANT UNE NYMPHE

Plume et lavis d'encre de Chine : H. 0,256; L. 0,351.

Coll. Ancienne collection Roger-Marx.

Exp. *Daumier*, Paris, Orangerie, 1934, n° 53. — *Von David zu Millet*, juin-septembre 1937, Zürich, Kunsthaus, n° 32, pl. 20. — *H. Daumier*, Philadelphie, 1937, n° 45, repr. — *French Drawings*, exposition circulante, Etats-Unis, 1952-1953, cat. n° 137.

Bibl. J. Lassaigne : Daumier, 1938, n° 114*b*.

M. Claude Roger-Marx, Paris.

39. LES AVOCATS

Crayon noir rehaussé d'aquarelle.
Papier : H. 0,222; L. 0,162.
Signé en bas à gauche : h. Daumier.

Coll. Henry Vasnier, qui le lègue au Musée de Reims en 1907.
Exp. *Daumier*, Paris, École des Beaux Arts, 1901, n° 287.
Daumier, Paris, Orangerie, 1938, n° 138.
Bibl. Mme Sartor : catalogue Sommaire de la Collection Henry Vasnier, Reims 1913, p. 219.

Musée des Beaux-Arts, Reims.

DIAZ DE LA PENA (Narcisse)

(1807-1876)

40. TROIS JEUNES FEMMES TURQUES

Bois : H. 0,43; L. 0,29.

Ce tableau du peintre de Barbizon est exposé ici à titre de comparaison avec les œuvres de jeunesse de Monticelli.

Diaz a aimé traiter les scènes exotiques, dès ses débuts les *Orientales* de Victor Hugo lui avaient inspiré certaines de ses compositions; parmi les tableaux de ses débuts, qu'il jugeait plus tard sans indulgence, on compte, au Salon de 1838, le « Vieux Ben Emeck ». Ce goût lui était demeuré et, à l'exposition de ses œuvres à l'École des Beaux-Arts en 1877, les scènes à personnages grecs ou turcs sont nombreuses, s'échelonnant de 1853 à 1866. C'est au contact de Diaz que Monticelli prit le goût des scènes orientales et qu'il s'affranchit de la technique académique pour adopter un métier plus romantique et plus libre.

Coll. Vente posthume de l'artiste, 22-24 janvier 1877, n° 54 (cachet de la vente). — A Mme David Nillet. — Don de Mme David Nillet en 1933.

Bibl. Gonzague Privat : L'Art français, 26 novembre 1876 (dans Francis Petit : N. Diaz, notice en préface au catalogue de la vente posthume de l'artiste, 1877).

Musée du Louvre.

41. FLEURS

Bois : H. 0,42; 0,51.

L'influence de Diaz sur Monticelli, qui date du second séjour de ce dernier à Paris, en 1856, est particulièrement sensible dans certaines compositions de fleurs. Enfin, si Diaz, de son vivant, a surtout été admiré pour ses paysages et ses personnages, dès 1876, Philippe Burty accordait son admiration à ses fleurs.

Coll. Acheté par le Musée Royal des Beaux-Arts en 1943.

Bibl. Ph. Burty : La République française, 25 novrebre 1876 (extrait dans Francis Petit : N. Diaz, notice en préface au catalogue de la vente posthume de l'artiste, 1877). — E. Buschmann van Rijswijck : Catalogue du Musée Royal des Beaux-Arts. — Maîtres Modernes, n° 2560, Anvers.

Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers.

EMPERAIRE (Achille)

(1829-1898)

42. AMAZONE

Carton : H. 0,225; L. 0,165.

Coll. Resté dans la famille du peintre jusqu'à son arrière-petit-neveu. — Ravaisou, Aix-en-Provence.
Exp. *Emperaire*, Aix-en-Provence, Musée Granet, 1942.
Bibl. John Rewald : Achille Emperaire, ami de Paul Cézanne, dans Amour de l'Art, mai 1938, n° 4, repr. p. 155.

M. Marcel Arnaud, Aix-en-Provence.

43. ETUDE DE FEMME NUE

Toile : H. 0,385; L. 0,463.

Coll. Acquis par le Musée Granet en 1949.
Exp. *Cézanne et ses Amis*, Aix-en-Province, Musée Granet, 1949.

Musée Granet, Aix-en-Provence.

DESSINS

44. PORTRAIT DE L'ARTISTE

Sanguine sur papier : H. 0,315; L. 0,235.

Achille Emperaire, bien que plus âgé — il était né en 1829 — faisait partie du groupe de jeunes artistes qui, à Aix, évoluait autour de Cézanne; il devait rejoindre celui-ci à Paris en1872-1873, de ce séjour en commun il résultait une brouille passagère et les

deux artistes devaient se retrouver par la suite à Aix. Elève de Couture, Emperaire devait toujours mener la vie effacée et difficile d'un artiste pauvre qui n'a pas réussi à s'imposer, Cézanne cherchera à l'aider, intervenant pour lui auprès de Zola.

Coll. De M. Chiapetta, qui en fait don au Musée Granet en 1949.
Exp. *Cézanne et ses amis*, Musée Granet, 1949.

Musée Granet, Aix-en-Provence.

45. TROIS ETUDES DE FEMME NUE

Sanguine sur papier : H. 0,17; L. 0,25.

Coll. De M. Ravaisou, Aix-en-Provence, qui en fait don au Musée du Louvre en 1943.
Bibl. John Rewald : Achille Emperaire, ami de Paul Cézanne, dans Amour de l'Art, mai 1938, n° 4, repr. p. 157.

Musée du Louvre.

FRAGONARD (Jean-Honoré)

(1732-1806)

46. RENAUD DANS LES JARDINS D'ARMIDE

Pendant du numéro suivant.
Peint vers 1761-1763.
Toile : H. 0,72; L. 0,91.

En 1765, Fragonard, pour son agrément à l'Académie donnait un « Corésus et Callirhoé », illustration d'un opéra de Roy (Salon de 1765). Cependant, vers 1761-1763 déjà, il exécutait une série de grandes esquisses très enlevées, qui sont considérées comme des projets abandonnés, composés en vue de son tableau d'agrément; ainsi, un « Sacrifice d'Iphigénie », esquisse qui figurait dans la Collection Doucet, une « Vengeance de Cibèle » de l'ancienne Collection Walferdin; enfin ces deux compositions tirées de la Jérusalem délivrée du Tasse. De nombreux dessins attestent la familiarité de Fragonard avec ce poème encore très en vogue au XVIII^e^ siècle qui, en 1686, avait inspiré à Quinaud et Lulli l'Opéra d'Armide et Renaud, repris en 1761 et 1764, à l'époque dont doivent dater ces esquisses. Boucher, le maître du jeune peintre, avait lui-même traité ce sujet pour sa réception à l'Académie en 1734.

Les deux esquisses peintes de Fragonard ont longtemps été séparées, avant d'être réunies chez leur possesseur actuel.

Un dessin à la sépia pour le « Renaud dans les jardins d'Arnide », figurait ,en 1951, à l'exposition du « Dessin Français de Watteau à Prud'hon » à la Galerie Cailleux (cat. n° 35). La composition a été gravée à l'eau forte par Courtry.

Coll. Léopold Flameng; sa vente, 14 avril 1882, n° 27. — Beurnonville; sa vente, 21-22 mai 1883, n° 13. — Mme Watel.

Exp. *Fragonard*, New-York, 1914, n° 19. — *Art Français du XVIII^e siècle*, Copenhague, 1935, n° 76. — *Chefs-d'œuvre des collections parisiennes*, Paris, Musée Carnavalet, 1950, n° 18, pl. 20.

Bibl. Baron Roger Portalis : Fragonard, 1889, p. 48, cat. p. 287. — Pierre de Nolhac : Fragonard, 1906, p. 51, cat. p. 154. — Camille Mauclair : Fragonard (les Grands Artistes), s. d., p. 12. — Georges Grappe : Fragonard, 1929, p. 22 et 81. — Louis Réau : Fragonard (les Trésors de la Peinture française), Genève, 1948, pl. 5. — Catalogue de l'Exposition « Chefs-d'œuvres des Collections parisiennes », 1950, n° 18. — Henri Algoud : Fragonard, 1941 (Documents d'Art), pl. en couleurs entre les p. 16 et 17. — François Fosca : De Watteau à Tiepolo (Album Skira), 1952, p. 96.

47. RENAUD DANS LA FORÊT ENCHANTÉE

Pendant du numéro précédent.

Toile : H. 0,73 ; L. 0,92.

On connait un dessin pour cette composition, lavis de bistre, qui a passé en 1778 à la Vente Natoire (croquis de G. de Saint-Aubin au catalogue, exemplaire du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale), puis à la vente de Vaudreuil en 1787.

Coll. Walferdin; sa vente, 1880, n° 16. — Muhlbacher; sa vente, 1899, n° 19, repr. au catalogue.

Exp. *Art français du XVIII^e siècle*, Copenhague, 1935, n° 77, repr. au catalogue. — *Chefs-d'œuvre des Collections parisiennes*, Paris, Musée Carnavalet, 1950, n° 19.

Bibl. Ed. et J. de Goncourt : (L'Art du XVIII^e siècle). Fragonard, edt. 1895, catalogue p. 325. — Baron Roger Portalis : Fragonard, 1889, p. 48, cat. p. 287. — Pierre de Nolhac : Fragonard, 1906, p. 51, catal. p. 154. — Camille Mauclair : Fragonard (Les Grands artistes), s. d. p. 12. — Georges Grappe : Fragonard, 1929, p. 22 et 81. — Catalogue de l'Exposition « Chefs-d'œuvres des collections parisiennes », 1950, n° 19. — Henri Algoud : Fragonard (Documents d'Art), 1941, pl. 2.

Collection particulière, Paris.

48. FIGURE DE FANTAISIE

Peint en 1769.
Toile : H. 0,80 ; L. 0,65.
Tableau gravé par Wallet.

On lit, au dos de la toile, d'une écriture contemporaine : « Portrait de l'abbé de Saint-Non peint par Fragonard en 1769 en une heure de temps », c'est, comme le notait le miniaturiste Hall dans son inventaire, pour son propre portrait, « dans le temps qu'il faisait des portraits au premier coup pour un louis »

De la même manière encore, les autres portraits du Louvre : M. de La Bretèche en joueur de guitare, la jeune femme chantant et l'Inspiration.

Fragonard devait faire plusieurs portraits de Jean Claude Richard, abbé de Saint-Non, bachelier en théologie, conseiller au Parlement, qu'il avait connu en Italie dès 1756, celui-ci, entre autres, peint sous l'influence des œuvres de Frans Hals; un second, vers la même date, qui a figuré en 1937 à l'Exposition des Chefs-d'œuvre de l'Art Français (Collection Paul Cailleux, Paris, repr. pl. 59), enfin, vers 1789-1790, Fragonard le représentait en train de lire (Collection Atgé, Montpellier).

Coll. Du docteur La Caze; donation La Caze au Musée du Louvre, 1869.
Bibl. Ed. et J. de Goncourt : L'Art du XVIII[e] siècle, 1895, t. III, p. 282 et 322. — Baron Roger Portalis : Honoré Fragonard, Paris, 1889, p. 132 et catalogue p. 281 (Jeune homme à la veste bleue). — Camille Mauclair : Fragonard (les Grands artistes). s. d., fig. p. 45, p. 68-69. — L. Guimbaud : Saint-Non et Fragonard, 1928. — P. de Nolhac : Fragonard, 1931, p. 156 et 220-221. — Henri Algoud : Fragonard, 1941, pl. 18 et 19.

Musée du Louvre.

49. PORTRAIT D'HOMME AGÉ

Peint vers 1764.
Toile ovale : H. 0,610; L. 0,495.

Dès 1767, Fragonard exposait une tête de vieillard, sans doute une peinture faite antérieurement, alors qu'il préparait son tableau de Coresus et Callirhoé du Salon de 1765, c'est encore de cette période, 1764-1765, qu'on date la tête de vieillard du Musée d'Amiens) Collection Lavalard, n° 143), qui semble une étude pour un Saint Jean.

Coll. Du peintre Fernand Sabatté, Chamigny (Seine-et-Marne). Acquis par le Musée du Louvre à la vente de la succession Sabatté, Chamilly, 18 novembre 1945. Mis en dépôt au Musée de Nice.
Bibl. La Belle France, août 1946. repr.

Musée Chéret, Nice.

ESQUISSES POUR UNE ILLUSTRATION DU ROLAND FURIEUX DE L'ARIOSTE

50. UN GUERRIER TOMBÉ DE CHEVAL ET DEUX AUTRES LUTTANT, UNE DIVINITÉ VOLANT AU CIEL

Crayon et lavis de sépia : H. 0,420; L. 0,272.
En haut, au milieu, au crayon : Honoré Fragonard.

Parmi les dessins de Fragonard destinés à servir d'illustration à des ouvrages, se trouve une série de croquis à la pierre noire lavés de bistre qu'il exécutait en vue d'une édition du Roland Furieux de l'Arioste. Le fermier général Bergeret devait supporter les frais de cette édition qui ne vit jamais le jour.

De cette série, anciennement dans la collection Walferdin, 137 dessins se trouvaient dans la collection Rœderer, à Reims, avant d'être dispersés aux Etats-Unis en 1923; On connaît encore un certain nombre d'autres compositions, dont six croquis conservés au Cabinet des Dessins du Louvre, quatre d'entre eux ayant appartenu au Baron Portalis, les deux autres anciennement dans les collections Walferdin et Barthou.

La collection Pâris, au Musée de Besançon, renferme un dessin allégorique figurant « L'Arioste inspiré par l'Amour et la Folie ».

Coll. Ancienne Collection Baron Roger Portalis. — Donné au Louvre par M. Seymour de Riçi en 1912 (Inv. R.F. 4152).

Bibl. R. Portalis : Les dessinateurs d'illustrations au XVIII[e] siècle, Paris, 1879. — R. Portalis : La collection Walferdin et ses Fragonard, dans Gazette des Beaux-Arts, avril 1880. — R. Portalis : Honoré Fragonard, Paris, 1889, catalogué p. 311. — G. Rouchès : L'interprétation du Roland Furieux par la gravure, dans L'Amateur d'Estampes, octobre 1925 (2[e] article), p. 2. — Collection « Dessins de Maîtres Français, VI, Honoré Fragonard », 1927, pl. 10. — Elizabeth Mongan, Philip Hofer et Jean Seznec : Fragonard Drawings for Ariosto, New-York, 1945, p. 21.

51. LA MÊLÉE : AU CENTRE ESQUISSE DE GUERRIER TENANT UN DRAPEAU

Crayon et lavis de sépia : H. 0,420; L. 0,270.

Coll. Ancienne collection Baron Roger Portalis. — Donné au Louvre par M. Seymour de Ricci en 1912 (Inv. R. F. 4153).

Bibl. R. Portalis : Les dessinateurs d'illustrations au XVIII[e] siècle, Paris, 1879. — R. Portalis : La collection Walferdin et ses Fragonard, dans Gazette des Beaux-Arts, avril 1880. — R. Portalis : Honoré Fragonard, Paris 1889, catalogué p. 311. — G. Rouchès : L'interprétation du Roland Furieux par la gravure, dans l'Amateur d'Estampes, octobre 1925 (2[e] article), p. 2. — Elizabeth Mongan, Philip Hofer et Jean Seznec : Fragonard Drawings for Ariosto, New-York, 1945, p. 21.

Musée du Louvre.

52. LE LIT

Plume, lavis de sépia et aquarelle : H. 0,458; L. 0,307.

Coll. Pâris. — Bibliothèque Publique de Besançon. Portefeuille Pâris. — Déposé au Musée de Besançon.

Exp. *Rétrospective des Arts en Franche-Comté*, Besançon, 1906, n° 164. *Fragonard*, Paris, Pavillon de Marsan, 1921, n° 215. *Dessin français des collections du XVIII[e] siècle*, 1933, n° 261. — *De Fouquet à Cézanne*, Paris, Orangerie, 1950.

Bibl. Inventaire des Richesses d'Art de la France, t. II, p. 222, n° 302. — E. et J.[s] de Goncourt : Fragonard, edt. La Palatine, Genève 1946, pl. 2, p. 3. — Baron Roger Portalis : Honoré Fragonard, 1889, t. II, catalogué p. 307. — Armand Dayot : L'œuvre de J. B. S. Chardin et J. H. Fragonard, Paris, 1908, pl. 159, note p. XIX. — Catalogue du Musée de Besançon, 1929, n° 99. — Collection « Dessins de Maîtres Français, VI : Honoré Fragonard », 1927, pl. 35. — Meunier-Feuillet : Les dessins de M. Fragonard et d'Hubert Robert, de Besançon, n° 25, repr.

Musée des Beaux-Arts, Besançon.

GLIZE

53. LA FILLE A LA CHEVRE

Bois : H. 0,286; L. 0,200.
Signé à droite en bas.
On lit à gauche une autre signature : Monticelli.

Glize, dont on sait peu de la vie et de l'œuvre, fut un élève d'Aubert, directeur de l'École des Beaux-Arts à Marseille. Dans ses « Annales de la Peinture » Étienne Parrocel (Albessard et Bérard, édit. Paris 1862) le cite, page 463, comme ayant exposé à Marseille et le range parmi les peintres de natures mortes et d'histoire. D'après nos recherches personnelles nous n'avons remarqué que des scènes de genre, des « compositions » dans le goût monticellien, dont la plupart portaient la signature du Maître. Parmi les imitateurs, Glize est celui dont la technique, surtout celle qui concerne la fin de la période de Paris, avant 1870, donne le change le plus habilement. Ces substitutions de signatures ont eu lieu post-mortem lorsque les œuvres de Monticelli furent recherchées. Il est hors de doute que l'honnête Glize ne s'y préta jamais.

Collection Particulière, Marseille.

MAURY (François)

(1861-1933)

54. L'ENFANT BLANC

Bois : H. 0,370; L. 0,300.
Signé Monticelli en haut à gauche.

François Maury est né à Marseille le 3 mars 1861, et décédé dans cette ville le 29 juin 1933.

François Maury, dont la manière facile et brillante permit à des trafiquants sans scrupules de vendre les œuvres comme des originaux de Monticelli, spécialement de la période 1860-1872, eut cependant une technique personnelle, qu'il affirma dans certains paysages peints en Provence, dans lesquels le métier s'efface devant l'impression. Ailleurs son habileté, faite de procédés et de recettes éprouvés, déploie une fécondité sans surprise, animant d'innombrables « Scènes galantes » qui sont comme autant d'hommages rendus à Monticelli. François Maury admirait le Maître avec autant de ferveur que de respect, et à aucun moment on ne décèlera dans son œuvre la duplicité du plagiaire ou l'astuce du pasticheur.

Ce portrait fut reconnu, entre autres, par le fils du peintre comme étant une œuvre de son père.

Coll. Legs Charbonnier au Musée des Beaux-Arts, 1951.
Bibl. Arnaud d'Agnel et Isnard : Monticelli, sa vie et son œuvre, 1926, pl. 16 (reproduit comme œuvre de Monticelli). — Madeleine Vincent : Les Monticelli du legs Charbonnier. Bull. des Musées Lyonnais, 1952, n° 34, fig. 4 (reproduit comme œuvre de Monticelli).

Musée des Beaux-Arts. Lyon.

MONTICELLI (Adolphe)

(1824-1886)

55. OURSINS

Peint en 1858.
Toile : H. 0,600; L. 0,805.
Signé et daté en bas à droite : A. Monticelli, 1858.

Monticelli rentre de Paris où brillent Delacroix et déjà Courbet. Il s'affranchira plus tard du « convenu », « du morceau à peindre », Sa fougue juvénile, quoique manifeste, ne vise ici qu'à l'effet. L'influence de Courbet est apparente.

Coll. Ancienne collection André, Marseille. — Galerie Bernheim jeune, Paris. — Acquis par le Musée Boymans en 1926.
Exp. Ce tableau a figuré en 1858 à une exposition en province, à Nîmes ou Lyon.
Bibl. Jaarverslay Musée Boymans, 1926, avec repr.

Musée Boymans, Rotterdam.

56. LE JARDIN DES AMOURS

Peint vers 1860-1865.
Toile : H. 0,450; L. 0,400.
Signé en bas à droite.

L'influence de Diaz est nettement caractérisée par les fondus plombés et la molle suavité du dessin.

Coll. Charles Roux, Marseille, 1918. — Royannez, Marseille. — Charbonnier. — Legs Léon et Louise Charbonnier au Musée des Beaux-Arts, 1951.
Exp. *Monticelli, Cinquantenaire*, Marseille, Musée Cantini, 1936, n° 29.
Bibl. Arnaud d'Agnel et Isnard : Monticelli, sa vie et son œuvre, 1926, p. 116. — Jules Charles Roux : Souvenirs du passé, 1906, p. 192.

Musée des Beaux-Arts, 1951.

57. PORTRAIT DE L'ARTISTE

Peint vers 1860-1865.
Métal : H. 0,325; L. 0,240.
Signé en bas à gauche : Monticelli.

Coll. G. Bernheim, Paris. — L. Charbonnier. — Legs Charbonnier au Musée des Beaux-Arts, 1951.
Exp. Monticelli, Cinquantenaire, Marseille, Musée Cantini, 1936, n° 30.
Bibl. Camille Mauclair : Monticelli. Libr. de l'Art ancien et moderne, 1903.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

58. PERSONNAGES DE DON QUICHOTTE

Peint vers 1865.
Toile : H. 0,97; L. 1,28.
Signé en bas à gauche : Monticelli.

L'un des tableaux, peut-être le tableau le plus carctéristique de la période qu'il convient d'appeler « période de Paris ». Les virtuosités d'une technique aux demi-pâtes raffinées, aux grattages repiqués en touches perlées s'éploient dans un paysage onirique où les végétations convulsées des premiers plans se justifieraient chez les surréalistes. Carlovari, Longhi, Guardi, les Vénitiens tant admirés par l'artiste, attestent ici de sa ferveur compréhensive. Le « morceau » allegro con brio, comme par un Paganini extravagant, est enlevé, on l'y applaudirait !

Exp. *La Peinture française du XIX^e^ à nos jours*, Buenos-Ayres, 1939. — *Beautés de la Provence*, Paris, Galerie Charpentier, 1947, n° 101. — *Les magiciens de la Peinture*, Paris, Galerie Bernheim jeune, 1949. — *Le Paysage dans l'Art français*, Londres, Burlington House, 1949, n° 356. — *Monticelli*, Paris, Galerie Benezit, 1952.

M. Paul Cailleux, Paris.

59. LE PRINTEMPS 1866 (ROMAINVILLE)

Peint en 1866.
Bois : H. 0,58; L. 0,40.
Signé à gauche.

Exécuté à proximité de son atelier au Lilas avant 1870. Monticelli recherche le rythme plus que l'impression. Selon lui le monde est un. La lumière, en l'incorporant, détermine, définit la forme sans la diviser.

Coll. Ancienne collection Léon Bonnat.
Exp. *Vingt-et-un paysages par Monticelli*, Galerie Garibaldi, Marseille, décembre 1950, n° 7 du catalogue.

Collection particulière, Marseille.

60. L'ÉCOLIER

Peint en 1867.
Toile : H. 0,41 ; L. 0,25.
Signé à droite.

Le peintre est toujours sous le regard de Watteau qu'il revoyait si souvent au Louvre. La toile est préparée en brun rouge. Le bois offrira le plus souvent les « dessous » qu'il désirait à Monticelli, d'où la rareté des œuvres peintes sur toile.

Coll. Édouard Latil.

Collection particulière, Marseille.

61. LA PALISSADE

Peint vers 1868.

Bois : H. 0,395 ; L. 0,603.
Signé en bas à droite.

Coll. Palais des Beaux-Arts de Lille, acheté en 1869.
Bibl. Isnard, Arnaud d'Agnel : Monticelli. — Coquiot : Monticelli.

Palais des Beaux-Arts, Lille.

62. LE PONT SUR L'HUVEAUNE

L'Huveaune, gros ruisseau plutôt que rivière, vagabonde souvent en plein bois.

Frondaisons, vieilles pierres, eaux vives où se joue le prisme, rayonnent d'un invisible soleil. La leçon de Courbet qu'une blonde allégresse emporte vers la joie.

Peint vers 1868.
Toile : H. 0,690 ; L. 0,930.
Signé en bas à droite.

Coll. Chave, Marseille. — J. Bernheim, Paris. — L. Charbonnier. — Legs Charbonnier au Musée des Beaux-Arts, 1951.
Exp. *Cinquantenaire, Monticelli*, Marseille, Musée Cantini, 1936, n° 44, repr. pl. 8.
Bibl. Camille Mauclair : Monticelli. Lib. de l'Art ancien et moderne, 1903. Madeleine Vincent : Les Monticelli du legs Charbonnier, Bull. des Musées lyonnais, 1952, n° 3-4, cité p. 6.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

63. VASE DE FLEURS

Peint vers 1869.
Bois : H. 0,51 ; L. 0,45.
Signé en bas à gauche : Monticelli.

L'assemblage fleuri, tel qu'un Diaz l'eut traité dans sa molle douceur, Monticelli l'exalte, l'intensifie jusqu'à l'effervescence. Sa frénésie est telle qu'elle semble mouvementer l'objet.

Exp. *Monticelli*, Paris, Galerie Ariel, 1949. — *L'Art et la Fleur*, Paris, Galerie Leleu, 1951. — *Natures Mortes françaises du XVII^e^ siècle à nos jours*, Paris, Galerie Charpentier, 1951, n° 125. — *Monticelli*, Paris, Galerie Benezit, 1952.

M. Paul Cailleux, Paris.

64. LE RUISSEAU

Peint vers 1869-1870.
Bois : H. 0,485 ; L. 0,635.
Une esquisse au verso.

D'un pareil sujet, Courbet eût conçu un épisode naturel dramatique, Monticelli, loin de suivre en esprit le Maître d'Ornans, le rejoint par endroits par la technique. Ce tableau est à rapprocher du « Pont sur l'Huveaune », du Musée de Lyon (collection Charbonnier), antérieur au « Ruisseau ».

Exp. *Beauté de la Provence*, Paris, Galerie Charpentier, nov. 1947, n° 108. — *Vingt-trois paysages par Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, décembre 1950, catalogue n° 10.

Collection A. K., Marseille.

65. L'ARLÉSIENNE

Peint en 1871.
Bois : H. 0,72 ; L. 0,55.

Certainement exécuté à Salon-de-Provence pendant l'hiver 1870-1871, lors du retour de Monticelli à pied de Paris à Marseille.

Coll. Ancienne collection Edouard Latil.
Exp. *Trente Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, mai 1947, n° 7.

Collection particulière, Marseille.

66. PORTRAIT DE Mme RENÉ

Peint en 1871.
Toile : H. 0,645; L. 0,540.
Signé en bas à droite.

Durant l'été 1871, à la campagne à Saint-Barnabé, Monticelli peignait le portrait de Mme René et celui de son fils Nestor. La même année, il faisait également le portrait de la mère de Mme René.

Coll. Acquis en 1908 par le Musée des Beaux-Arts.
Exp. *Cinquantenaire de Monticelli*, Marseille, Musée Cantini, 1936, n° 51, pl. 3. — *Chefs-d'œuvre de l'art français*, Paris, 1937.
Bibl. G. Coquiot : Monticelli, 1925.— The Burlington Magazine, février 1938, p. 70 (article par L. Venturi).

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

67. DON QUICHOTTE COMBATTANT LES MOULINS

Peint vers 1872.
Bois : H. 0,380; L. 0,553.

Cette esquisse brillante témoigne de la dilection du peintre pour le mythe de Cervantès (voir Daumier). Avant la guerre, il exécute une importante toile avec Don Quichotte (collection Cailleux), et en 1884, ce sera son ultime création avant l'hémiplégie : « Don Quichotte aux Noces de Gamache » (Corcoran Gallery Clark's Collection, Washington).

Exp. *Trente Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, mai 1947, repr. au catalogue.

Collection J. M. T., Marseille.

68. LA NEIGE A SAINT-PAUL-LA-DURANCE

Peint vers 1871-1873.
Bois : H. 0,610; L. 0,470.
Signé en bas à droite.

Innombrable chercheur, le peintre préfigure maintes techniques modernes. Il "revient" dans la pâte fraîche, grattant et burinant les contours. Seules les parties enneigées sont recouvertes d'une couche picturale, le bois du panneau, libre de toute préparation, forme les sombres, l'effet de contraste recherché est ainsi obtenu.

Coll. Charbonnier. — Legs Charbonnier au Musée des Beaux-Arts, 1951.
Exp. *Monticelli Cinquantenaire*, Marseille, Musée Cantini, 1936, n° 53
Bibl. Arnaud d'Agnel et Isnard : Monticelli, 1926, p. 5.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

69. PETITE VUE DE CASSIS

Peint en 1872.
Bois : H. 0,19; L. 0,305.
signé à gauche.

Peinte peu après le retour définitif à Marseille. Période contenue, durant laquelle Monticelli, n'utilisant que la dominante des jaunes et des terres, dépouille sa palette du brio acquis précédemment et profusé dans ses compositions galantes.

Exp. *Trente Monticelli*, Galerie Garibaldi, Marseille, mai 1947, n° 20 du catalogue.

Collection particulière, Marseille.

70. LA GRANDE PINÈDE

Peint en 1872.
Bois : H. 0,49; L. 1,00.
Signé à droite et daté 1872.

Semblablement à la « Petite vue de Cassis », la gamme est réduite aux jaunes et aux terres. La mobilité statique du paysage préface les girations cosmiques de Van Gogh.

Peint dans la banlieue de Marseille, à Saint-Tronc et exécuté sur le plateau d'une commode ancienne.

Exp. *Trente Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, mai 1947, n° 10. — *Ving-et-un paysages de Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, décembre 1950.

Collection particulière, Marseille.

71. L'INTÉRIEUR A L'ÉCRITOIRE

Peint en 1872.
Bois : H. 0,515; L. 0,390.
Signé en bas et à gauche.

« Refaire le Poussin sur nature », a dit Cézanne, Monticelli « refait » ici Rembrandt sur le motif. Probablement une vieille demeure à Salon-de-Provence ou à Montlaux (Basses-Alpes), durant les jours d'été. La palette du retour — jaunes et bruns —

Le bleu de l'écritoire, percuteur indispensable à la sonorité des neutres. A noter, la sonorité hardie du graphisme. (Cf. Van Gogh : La chambre de l'artiste).

Coll. Honnorat. — Vente Honnorat, Marseille, 29 décembre 1936, n° 22 (Intérieur d'auberge).
Exp. *Coloniale* de Marseille 1922. — *Internationale* d'Art, Venise 1910.

Collection A. K., Marseille.

72. L'ENFANT AU CORSELET ROUGE : LOUISE RICARD

Peint en 1872.
Bois : H. 0,520; L. 0,385.

Coll. Bourgeat, Paris — Charbonnier. — Legs de Léon et Louise Charbonnier au Musée des Beaux-Arts, 1951.
Exp. *Cinquantenaire de Monticelli*, Marseille, Musée Cantini, 1936, n° 58 du catalogue avec ce commentaire de M. Pierre Ripert : Petite-fille de Thérésine Monticelli, tante du peintre. La fillette a deux ans, elle regarde avec étonnement (Monticelli s'était planté dans la barbe un petit oiseau en bois, jouet d'enfant !).

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

73. Mme TEISSIER

Peint vers 1872.
Toile ovale : H. 1,00; L. 0,81.

Monticelli séjournait assez souvent chez les Teissier, négociants aisés, il exécuta successivement le portrait de Mme Teissier et celui de sa fille. Il peignit également, pour une maison de campagne des Teissier, un plafond figurant le « Triomphe de la Renommée » (aujourd'hui dans une collection particulière Marseillaise).

Coll. Du fils de Mme Teissier. — Acquis de celui-ci par M. Garibaldi en 1929. — Don de M. Garibaldi au Musée du Louvre, 1950.
Exp. *Cinquantenaire de Monticelli*, Marseille, Musée Cantini, novembre 1936, n° 65.
Bibl. Arnaud d'Agnel et d'Isnard : Monticelli, Paris 1926, pl 10. — Arts, 13 octobre 1950.

Musée du Louvre.

74. L'ÉTANG AUX CANARDS

La Crau, la Camargue, terres fantasques, sont riches en sortilèges aquatiques.

Le peintre, pour cette fois, semble avoir déposé sa palette ardente. Tons froids. Ciel et eau se diluent en irisations perlées.

Peint vers 1872-1874.
Bois : H. 0,360; L. 0,470.
Signé en bas à droite.

Coll. Lambert. — Charbonnier. — Legs Charbonnier au Musée des Beaux-Arts, 1951.
Exp. *Monticelli-Cinquantenaire*, Marseille, Musée Cantini, 1936, n° 62.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

75. LE PROMONTOIRE

Peint vers 1874.
Bois : H. 0,455; L. 0,62.
Signé en bas à droite : A. Monticelli.

La lumière latine, d'or et d'azur, sinue sans éblouir avec les jaunes, tous les jaunes en majeur. Le peintre revient vers la couleur, après l'austère période du retour à Marseille.

Coll. Rijksmuseum, Amsterdam en dépôt au Stedelijk Museum.
Exp. *Cinquantenaire*, Marseille, Musée Cantini, 1936, n° 198.

Rijksmuseum, Amsterdam.

76. LE BAL TRAVESTI

Peint vers 1875.
Bois : H. 0,650; L. 0,900.
Signé en bas à droite.

Il existe plusieurs « Bals » d'époques différentes, dont celui-ci est l'apogée.

Coll. Mireur, Paris. — Vente à Paris, 1900 (Le bal masqué). — Garibaldi, Marseille. — Charbonnier. — Legs Charbonnier au Musée des Beaux-Arts, 1951.
Exp. *Cinquantenaire* de Monticelli, Marseille, Musée Cantini, 1936, n° 102. — *De l'Impressionnisme à nos jours*, Lyon, Palais Saint-Pierre, 1942, n° 27, exposition organisée par l'Association des Amis du Musée de Lyon.
Bibl. G. Coquiot : Monticelli, 1925, repr. p. 145. — Arnaud d'Agnel et Isnard : Monticelli, sa vie et son œuvre, 1926, p. 148 (vente Mireur).

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

77. FEMME A LA CRAVATE BLEUE

Peint vers 1875.
Toile : H. 0,65; L. 0,54.

C'est une parente de l'artiste, une Guinand. On disait dans la famille que Monticelli avait exécuté ce portrait d'après une photographie du modèle.

Coll. Georges Bernheim.
Exp. *Portraits et figures de femmes, d'Ingres à Picasso*, Paris, Galerie La Renaissance, 1928, nº 137.
Bibl. Arsène Alexandre : Portraits et figures de femmes : Ingres à Picasso, La Renaissance de l'Art Français, 1928, cat. p. 263, repr. p. 268. — Arsène Alexandre : Les Peintres de la Provence, La Renaissance de l'Art Français, 1934, repr. p. 121.

Collection Particulière, Paris.

78. LA JUIVE

Peint en 1875.
Bois : H. 0,550; L. 0,645.
Signé en bas à gauche : Monticelli, et daté en rouge : 1875.

Monticelli, féru d'opéra, barytonnant volontiers d'une voix que ses amis appréciaient, s'obstinait à regretter ses courtes jambes, lesquelles, disait-il, l'avaient éloigné de la scène. Il s'est représenté ici sous l'aspect et dans le rôle du Cardinal de Brogni. A noter l'attitude empruntée des choristes, affublés dans leurs robes de coadjuteurs, réalisme que le peintre souligne souvent dans la période de Marseille, mêlant le sordide au lyrisme le plus fastueux.

Coll. Mireur, Paris. — Princesse Bibesco. — Garibaldi, Marseille. — Charbonnier. Legs Charbonnier au Musée des Beaux-Arts, 1951.
Bibl. Ch. Garibaldi : Monticelli et Degas, peintres de théâtre, Sud-Magazine, mai 1938, repr.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

79. LES CUISINIERS

Peint en 1875.
Bois : H. 0,44; L. 0,61.
Signé en bas à gauche.

Douze à quinze esquisses ont précédé ces « Cuisiniers ». Ainsi par une série de tentatives et de mises au point, Monticelli poursuivait son tableau jusqu'à l'enrichir décisivement.

Coll. Honnorat, Marseille. — Vente Honnorat, Marseille, 20 décembre 1936, nº 4. — Charbonnier. — Legs Charbonnier au Musée des Beaux-Arts, 1951.
Exp. Du cercle d'Art de Bruxelles, 1909. — *Internationale de Venise*, 1910. — *Coloniale* de Marseille, 1923.

Bibl. Arnaud d'Agnel et Isnard : Monticelli, sa vie et son œuvre, 1926, p. 112, pl. 37 et cité p. 122.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

80. LA FILLE DU GARDE DU BARON DE SAINT-MARC, PRÈS D'AIX-EN-PROVENCE

Peint à Aix vers 1875-1878.
Bois : H. 0,46 ; L. 0,38.
Signé en bas à droite dans la hauteur : Monticelli.

Hist. Ancienne Collection Mireur. — Vente Mireur, Paris 1900.
Bibl. L'art et les Artistes, 1908, repr. p. 82. — Arnaud d'Agnel et Isnard : Monticelli, sa vie et son œuvre, 1926, catalogué p. 149 (pour la vente Mireur).

Collection Detais.

81. LA TIREUSE DE CARTES

Peint vers 1875-1876.
Toile : H. 1,15 ; L. 1,60.
Signé à gauche.

La recherche plastique exaspérée se pétrifie dans une manière de bas-relief coloré.

Coll. Acquis par M. Buy, négociant à Marseille, ami de Monticelli, pour 2.000 francs. — Barjavel, Marseille. — Charbonnier. — Legs Léon et Louise Charbonnier au Musée des Beaux-Arts, 1951.
Exp. Monticelli : Cinquantenaire, Marseille, Musée Cantini, 1936, n° 97.
Bibl. Arnaud d'Agnel et Isnard : Monticelli, 1926, repr. pl. 44. Madeleine Vincent : Les Monticelli du legs Charbonnier. Bull. des Musées lyonnais, 1952, repr. p. 52, fig 1.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

82. SARDINES ET OURSINS

Peint en 1876.
Bois : H. 0,46 ; L. 0,60.
Signé à gauche : Monticelli.

A rapprocher de la « nature morte au pichet blanc » (Musée du Louvre).

Ici Monticelli est peintre de la réalité. Aux fonds noirs servant d'écrin pour les tons purs des premiers plans, il préfère le profil d'une banale cheminée d'appartement, ajoutant ainsi à « l'actualité » des éléments rassemblés.

Coll. Honnorat.

Exp. *Rétrospective*, au Salon d'Automne, 1908; *Internationale d'Art*, Venise, 1910. — *Trente Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, mai 1947, n° 27.

Bibl. Coquiot : Monticelli, p. 48.

Collection particulière, Marseille.

83. LA PASTÈQUE

Peint en 1876.
Bois : H. 0,345; L. 0,55.
Signé à gauche en bas.

Les natures mortes de Monticelli sont rares. Le choix baroque des éléments et leur disposition s'inscrivant dans le rythme des courbes et des arcs rompus, caractérisent typiquement cette œuvre.

Exp. *Trente Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, mai 1947, n° 22.

Collection particulière, Marseille.

84. LA PARADE DES SALTIMBANQUES

Peint vers 1877.
Bois : H. 0,36; L. 0,48.
Signé en bas à droite.

La Foire « Saint-Lazare » à Marseille. Enorme kermesse qui s'étalait durant plus d'un mois. Monticelli a « composé » son œuvre qui réunit curieusement phénomènes, banquistes, pitres, acrobates, en une Académie foraine avec bébés tout nus et kakatoès bonimenteurs.

Exp. *La Renaissance*, septembre 1926, repr. p. 500. — *Monticelli-Cinquantenaire*, Marseille, Musée Cantini, 1936, n° 133.

Bibl. Le Musée Grobet-Labadié par Gilbert Laurens éditeur. — Catalogue Exposition du Cinquantenaire de la mort de Monticelli au Musée Cantini 1936, n° 124 du catalogue.

Musée Grobet-Labadié, Marseille.

85. ENTRÉE DE CHARLES-QUINT A ANVERS

Peint en 1878.
Bois : H. 0,380; L. 0,620.
Signé en bas à gauche.

Peint pour son ami Léon Chave.

Monticelli avisant dans un journal illustré une reproduction du tableau de Makart, la transpose ici avec une ruisselante truculence et une telle fantaisie qu'il s'agit bien d'une création.

Coll. Sans doute le tableau de la vente Mireur, 1900. — Royannez, Marseille. — Charbonnier. — Legs Charbonnier au Musée des Beaux-Arts, 1951.

Exp. *Cinquantenaire de Monticelli*, Marseille, Musée Cantini, 1936, n° 132, pl. 10.

Bibl. Arnaud d'Agnel et Isnard : Monticelli, sa vie et son œuvre, 1926, pl. 19, et p. 76. Madeleine Vincent : Les Monticelli du legs Charbonnier. Bull. des Musées lyonnais, 1952, n° 3-4, fig. 3, p. 54.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

86. LE RENDEZ-VOUS

Peint en 1878.
Bois : H. 0,33 ; L. 0,47.
Signé à gauche.

Monticelli, avide de théâtre et de spectacles forains, a exécuté à la suite de représentations de cirque, plusieurs compositions équestres, qu'il animait, selon sa fantaisie, d'étranges personnages.

Coll. Ancienne collection Joë Kahn.

Collection particulière, Marseille.

87. SAINT-HENRI, AVANT-PORT DE L'ESTAQUE

Peint en 1878.
Bois : H. 0,34 ; L. 0,45.
Signé à droite.

Les ombres et les lumières, contre-pointées, s'opposent pour réaliser la fugacité d'un jour d'équinoxe. Exemple de ciel « substantiel » s'unifiant avec les plans terrestres.

Collection particulière, Marseille.

88. LE BOIS D'ACACIAS

Peint vers 1878.
Bois : H. 0,46 ; L. 0,34.
Signé en bas à droite.

A comparer avec le « Paysage de Provence » exposé sous le numéro 105, collection Jacques Dubourg. Monticelli n'aime pas

les jardins méticuleux. La nature capricieuse de la Provence l'attire. Ces acacias sauvages étaient au bord de quelque calanque près de Cassis. Œuvre sur nature réalisée dans le cadre classique de l'unité de temps.

M. Marcel Digonnet, Marseille.

89. OISEAUX AQUATIQUES

Peint en 1878.
Bois : H. 0,365; L. 0,490.
Signé à gauche.

Une mare au Zoo de Marseille. Pélican, hérons, ibis du Vaccarès et, plébéiens, canards et poules assemblés. Autant d'oiseaux, autant de « portraits ». Il existe un autre bel exemplaire d'« oiseaux aquatiques » (Collection Delpiano), comportant quelques variantes.

Coll. Ancienne collection Mme Veuve Denis Bourreageas.
Exp. *Trente Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, 1947, n° 28.

Collection particulière, Marseille.

90. ÉLISE RICARD

Peint en 1878.
Bois : H. 0,500; L. 0,360.
Signé en bas à droite.

Sœur ainée de Marie-Louise Ricard, elle est alors âgée de 17 ans.

Coll. Th. Duret. — Royannez. — Charbonnier. — Legs Charbonnier au Musée des Beaux-Arts, 1951.
Exp. *Cinquantenaire de Monticelli*, Marseille, Musée Cantini, 1936, n° 136.
Bibl. Elie Faure : Histoire de l'Art, 1921, p. 365. — Arnaud d'Agnel et Isnard : Monticelli, sa vie et son œuvre, 1926, pl. 24.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

91. NESTOR RENÉ, ENFANT

Peint vers 1878.
Papier marouflé sur panneau de carton : H. 0,32; L. 0,25.

Le portrait de Madame René, mère de Nestor René fait partie des collections du Musée de Lyon.

A noter l'asymétrie du visage, audace à peu près inconnue jusque là (voir Cézanne), et le foisonnement des tons purs sur une palette reconquise des « procédés » antérieurs.

Coll. Provenant de la famille René.

M. Antoine Vidal, Marseille.

92. COUR D'UN MAS PROVENÇAL

Peint vers 1878.
Bois : H. 0,42; L. 0,68.
Signé en bas à gauche : Monticelli.

Exécuté vraisemblablement au Mas des Haulmes, à Saint-Martin-de-Crau. On compte plusieurs « Cour de ferme » dans l'œuvre du peintre. Chacune d'entre elles échappe au convenu. Toujours une mise en page inattendue, un réalisme transposé par la lumière, « sa » lumière. Monticelli, en effet, ne déclarait-il pas souvent : « je suis le centre lumineux, c'est Moi qui éclaire ! »

Exp. *Beautés de la Provence*, Paris, Galerie Charpentier, 1947, n° 105. — *Monticelli*, Paris, Galerie Ariel, 1948. — *Monticelli*, Paris, Galerie Benezit, 1952.

M. Paul Cailleux, Paris.

93. SOUS LES ARBRES AU BORD DE L'EAU (Banlieue marseillaise)

Peint vers 1878.
Toile marouflée sur carton : H. 0,24; L. 0,225.
Signé en bas à gauche.

Provient de l'ancienne collection André. André fut le client assidu de Monticelli; un jour l'artiste, revenant de peindre sur nature, lui montrait ce tableau qu'il acquit aussitôt.

Coll. André.

Collection particulière, Paris.

94. LES MARGUERITES JAUNES

Peint vers 1878.
Bois : H. 0,450; L. 0,630.
Signé en bas à droite.

Coll. G. Bernheim, Paris. — L. Charbonnier. — Legs Charbonnier au Musée des Beaux-Arts, 1951.

Exp. *L'Impressionnisme à nos jours*, exposition organisée par l'Association des Amis du Musée de Lyon. Lyon, Palais Saint-Pierre, mai 1942, n° 26.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

95. NATURE MORTE SUR FOND NOIR

H. 0,445; L. 0,59.

Coll. Honnorat. — Vente Honnorat, Marseille, 29 décembre 1936, n° 16 du cat.

Exp. *Coloniale* de Marseille 1906.

Collection Henri Raynaud, Genève.

96. LE PICHET BLANC

Peint vers 1878-80.
Toile : H. 0,48; L. 0,63.
Signé à droite : Monticelli.

Monticelli reprit presque le même motif dans plus d'une toile, en particulier dans une peinture à la Tate Gallery de Londres où le pichet est remplacé par une fiasque.

Dans la nature morte du Louvre, Monticelli pour peindre sa nappe employa un morceau de papier coloré arraché à la muraille

Coll. François Honnorat. — Vente Honnorat, Marseille, 29 décembre 1935, n° 1. — Acquis à cette vente par le Musée du Louvre.

Exp. *Coloniale*, Marseille, 1906. — *Rétrospective Monticelli*, Salon d'Automne 1908, n° 107. — *Coloniale*, Marseille, 1926. — *Chefs-d'œuvre de l'Art français*, Paris 1937, n° 378, album p. 80. — *Chefs-d'œuvre de la Peinture française au Louvre*, Petit Palais, entre 1946 et 1950, n° 109. — *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris, Orangerie, 1952, n° 96.

Bibl. G. Coquiot : Monticelli, 1925, p. 136, repr. p. 136. — Arnaud d'Agnel et Isnard : Monticelli, sa vie, son œuvre, 1926, p. 33 et 115, repr. pl. 23. — M. Florisoone, L'Amour de l'Art, 1937, p. 36; Bulletin des Musées de France, 7 juin 1937, p. 83-84. — Beaux-Arts, 8 janvier 1937, reproduction.

Musée du Louvre.

97. LES SALTIMBANQUES

Peint vers 1879.
Bois : H. 0,365; L. 0,480.
Signé en bas, à gauche.

Forains, bohémiens, gens du voyage, climat irréel que les jaunes de Naples striés à larges touches dispensent aux fantoches échassiers. Un rouge, un vert, tons purs (voir La Roulotte de Van Gogh). Il existe une réplique de ce tableau (collection Bourdelle).

Coll. Ancienne collection Edouard Latil.

Exp. *Trente Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, mai 1947, n° 18.

Collection particulière, Marseille.

98. LES CHÊNES A SAINT-ZACHARIE

Peint en 1879.
Bois : H. 0,38 ; L. 0,46.
Signé à droite.

Sur le motif, comme dans « La Roche Percée » on distingue Monticelli, vers le milieu du tableau, assis devant son chevalet. Eté, Confins de la Sainte-Baume.

Exp. *Vingt-et-un paysages de Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, décembre 1950.

Collection particulière, Marseille.

99. L'ARTISTE DEVANT SON CHEVALET

Peint en 1879.
Bois : H. 0,355 ; L. 0,340.

L'univers monticellien ne discrimine pas, il unifie. Le peintre s'est « vu » sans se regarder, élément confondu au reste du monde visible. Il y a quelques auto-portraits de Monticelli. Plusieurs, qui lui sont attribués, sont apocryphes.

Exp. *Monticelli*, Paris, Galerie Dubourg, novembre 1942. — *Trente Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, 1947, n° 7.

Collection particulière, Marseille.

100. INTÉRIEUR D'ÉGLISE A CRUIS

Peint vers 1878-1880.
Bois : H. 0,61 ; L. 0,42.

Cruis, petit village bas-alpin, est proche de la ferme Derrives où Monticelli, enfant, fut élevé jusqu'à l'âge de onze ans et où il revint à plusieurs reprises. Il existe un autre exemplaire de l'intérieur d'église à Cruis (collection Pierre Ripert), comportant de très légères variantes.

Coll. Ancienne collection Edouard Latil.

Coll. Dupuy de Frenelle, Paris.

101. LES GRENADES

Peint vers 1880.
Bois : H. 0,455 ; L. 0,650.
Signé en bas à droite : Monticelli.

Coll. Honnorat. — Charbonnier. — Legs Charbonnier au Musée des Beaux-Arts, 1951.

Bibl. Madeleine Vincent : Les Monticelli du legs Charbonnier. Bull. des Musées lyonnais, 1952, n° 3-4, fig. p. 53.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

102. DEVANT LA MOSQUÉE

Peint en 1880.
Bois : H. 0,395 ; L. 0,46.
Signé à gauche.

Monticelli, en feuilletant le « Magasin Pittoresque », connut l'Orient autour de sa chambre. Cette œuvre est l'aboutissement de multiples recherches qui la précédèrent parmi de nombreuses esquisses de « Turcs ». Elle résume les effets obtenus dans un climat tout subjectif.

Coll. Edouard Latil.
Bibl. G. Coquiot ; Monticelli, 1925, repr. p. 193.
Exp. *Centennale de l'Art Français* à Saint-Petersbourg 1912. N° 140 du cat.

Collection particulière, Marseille.

103. LES CHEVAUX DE M. ARTUFEL

Peint en 1880.
Bois : H. 0,41 ; L. 0,52.
Signé à gauche.

M. P. Artufel, ami de Monticelli, avait à Marseille une entreprise de voitures de louage. Le tableau a été peint un dimanche d'été à la campagne à St Julien-banlieue.

Coll. Acquis du petit-fils de M. Prosper Artufel, à qui le tableau avait été offert, resté depuis lors dans la famille de son possesseur actuel.
Exp. *Cinquantenaire*, Marseille, Musée Cantini, 1936, n° 172. — *Monticelli*, Paris, Galerie Daber, juin-juillet 1938, n° 23. — *Trente Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, mai 1947, n° 29, repr. au catalogue.

M. Pierre Ripert, Marseille.

104. LA TOUSQUE

Peint vers 1880.
Bois : H. 0,37 ; L. 0,475.
Signé en bas à droite.

Il existe un autre paysage intitulé « La Tousque », au Musée de Lyon (collection Charbonnier), peint antérieurement à celui-ci.

Coll. Ancienne collection Honnorat. Vente Honnorat, Marseille, 29 décembre 1936, nº 13. — Ancienne collection Geoffroy.
Exp. *Vingt-et-un paysages de Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, décembre 1950, nº 11.

Collection particulière, Marseille.

105. PAYSAGE DE PROVENCE

Peint en 1880.
Bois : H. 0,37; L. 0,48.
Signé en bas à gauche.

Exécuté vraisemblablement à La Destrousse près Marseille. La gamme de jaunes et de terres composées, qu'employait le peintre en 1872, se hausse maintenant jusqu'à l'intensité des laques bleues et rouges incorporées, intensité que ne dépassera plus Monticelli, dans la suite.

Coll. Ancienne collection Delpiano.
Exp. *Monticelli*, Galerie Jacques Dubourg, novembre-décembre 1942, nº 4, reproduit au catalogue.

M. Jacques Dubourg, Paris.

106. LE LIÈVRE MORT

Peint vers 1880.
Bois : H. 0,25; L. 0,52.
Signé en bas à droite.

L'artiste était prié parfois chez le Comte de Montvallon dont il fit le portrait (coll. Bourdelle) durant la saison de chasse. A la manière de Cézanne et plus tard de Soutine, le sujet est « vu » sous un champ visuel couvrant le plan dans sa totalité.

Exp. *Monticelli*, Paris, Galerie Dubourg, nov. 1942, nº 10. — *Trente Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, mai 1947, nº 24.

M. Antoine Vidal, Marseille.

107. LE VASE PASTILLÉ

Peint vers 80-81.
Bois : H. 0,535; L. 0,385.

Coll. Rambaud. — Legs Charbonnier 1951 au Musée des Beaux-Arts.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

108. LE SEUIL

Peint en 1881.
Bois : H. 0,53; L. 0,33.

La vieille femme assise à l'abri de l'air trop vif du dehors, tandis que le soleil inonde le rustique réduit, est la mère de l'artiste. A la campagne, Auriol, printemps 1881.

Coll. Ancienne collection Bose.
Exp. *Trente Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, mai 1947, n° 14.

Collection particulière, Marseille.

109. LA ROCHE PERCÉE

Peint en 1881.
Bois : H. 0,37; L. 0,48.
Signé à droite.

Assis dans une barque tirée au sec, à l'ombre d'une voûte rocheuse, Monticelli travaille. Sous ses yeux le ciel et la mer confondus flamboient. Peint à la Madrague, près Marseille, été 1881.

Coll. François Honnorat. Vente Honnorat, Marseille, 1936, catalogue n° 9. — Acquis à cette vente par son possesseur actuel.
Exp. *Trente Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, 1947, n° 21.

Collection particulière, Marseille.

110. LE BOUQUET FANÉ

Peint en 1882.
Bois : H. 0,67; L. 0,47.
Signé à gauche.

A noter le chromatisme ascendant des valeurs et la mise en page, innovant, par sa conception nouvelle des surfaces distribuées, les réalisations ultérieures de l'école moderne (Cézanne, Bonnard...).

Coll. Ancienne collection René Gautier.
Exp. Exposition du Cinquantenaire, Marseille 1936, Musée Cantini n° 157 du catalogue. — *Trente Monticelli*, Galerie Garibaldi, Marseille, mai 1947, n° 25 du catalogue.

Collection particulière, Marseille.

111. LA HALTE

Peint en 1883.
Bois : H. 0,40; L. 0,69.
Signé à droite.

La plupart des paysages ayant été « recomposés » de souvenir, le peintre est *présent* hormis toute vraisemblance. Ce tableau est inspiré d'un séjour en Camargue autour des étangs où vivent en liberté, chevaux et taureaux.

Coll. Ancienne collection René Gautier.

Collection particulière, Marseille.

112. LES FEMMES SAVANTES

Peint en 1883.
Bois : H. 0,48; L. 0,37.

Au début de la saison d'hiver, une tournée comprenant certains comédiens du Français, vint à Marseille donner quelques représentations des Classiques et, parmi celles-ci, les Femmes Savantes de Molière. Monticelli, qui prit au théâtre beaucoup de ses sujets, fut frappé par les costumes et les gestes de la représentation des Femmes Savantes. Il interprète sa vision jusqu'à la transposer en un heurt convulsif d'images.

Coll. Œuvre acquise de l'artiste en 1895 par la famille B...

Collection particulière, Paris.

113. AUTOUR DU BASSIN

Peint en 1884.
Bois : H. 0,35; L. 0,46.
Signé à droite.

Parvenu au point limite de ses acquisitions, la forme, au mépris apparent du contour, transposée dans l'écrasement des touches jaune majeur, restitue fougueusement volume et surface (voir Van Gogh). Octobre 1884, Confins de la Sainte Baume.

Collection particulière, Marseille.

114. L'APRÈS-MIDI D'ÉTÉ A CASSIS

Peint en 1884.
Bois : H. 0,45; L. 0,30.
Signé en bas, à droite.

Fuyant l'épidémie de choléra qui sévit à Marseille, Monticelli passe l'été à Cassis, campagne Berry. La trivialité et l'humour attendri de la scène font penser à certains morceaux de la première période de Bonnard.

Exp. *21 paysages par Monticelli*, Marseille, Galerie Garibaldi, décembre 1950, n° 8.

Collection particulière, Marseille.

DESSIN

115. LA DAME A L'ÉVENTAIL

Exécuté en 1875.
Mine de plomb sur papier : H. 0,30; L. 0,21.
Monogrammé en bas à droite : A. M.
En bas, sur toute la largeur, l'inscription : « Portrait fait en 1875 à la Madrague de la Ville par Ad. Monticelli ». E. Estellou (ou Estillou).

Les dessins originaux de Monticelli, particulièrement après 1870, sont extrêmement rares. Un de ses meilleurs clients, le chimiste André, lui retint celui-ci.

Coll. Ancienne Collection André.
Exp. *Monticelli*, Paris, Galerie Dubourg, novembre 1942, n° 39.

Collection Antoine Vidal, Marseille.

PUGET (Pierre)

(1620-1694)

116. LE MILON DE CROTONE

Pinceau et lavis de bistre sur esquisse à la mine de plomb : H. 0,370; L. 0,280.
En bas, à droite, inscription ancienne à la plume : « estquic originale du Milon de M. Puget dont la statue est à Versailles ».

Esquisse pour le groupe sculpté commandé par Louis XIV pour Versailles et conservé au Musée du Louvre.

Une esquisse et un plafond d'Eugène Devéria, au Louvre, commémorèrent, au XIX^e siècle, l'évènement important que fut la présentation de la statue à Louis XIV. Cézanne fit de nombreux croquis et études d'après le groupe de Puget.

Coll. Du Marquis de Robien au XVIII^e siècle.

Exp. *Le Dessin français de Fouquet à Cézanne*, Bruxelles, 1949; Rotterdam, 1949-1950; Paris, Orangerie, 1950, Cat. n° 45. — *Dessin français*, Vienne, 1950, n° 58. — *French Drawings*, 1952-1953, cat. n° 54, exposition circulante aux Etats-Unis : Washington, Cleveland, Saint-Louis, Harvard University, New-York.

Bibl. P. Lavallée : Les dessins français de la Collection de Robien au Musée de Rennes, 1938, n° 50. — Ph. Auquier : Puget, Paris, s. d., p. 76. — P. Lavallée : Musée de Rennes, Quatorze dessins de l'Ecole Française, 1939, n° 10, repr. — P. Lavallée : Le dessin français, 1948, p. 58, pl. 27. — R. Lécuyer : Regard sur les musées de province, Paris, 1949, repr. pl. 7.

Musée des Beaux-Arts, Rennes.

117. AMOUR JOUANT AVEC UN DAUPHIN

qui se dresse hors d'une coquille.

Plume et mine de plomb, légèrement lavé d'encre de Chine : H. 0,220; L. 0,165.

Coll. Jean Masson. — Donation Jean Masson à l'Ecole des Beaux-Arts, 1927.

Exp. *Première exposition de la Donation Jean Masson*, Paris, Ecole des Beaux-Arts, mai 1927, n° 302. — *Dessins Français du XVII^e siècle* tirés de la donation faite à l'État par M. Jean Masson, Paris, 1931, n° 82.

Ecole des Beaux-Arts, Paris.

118. VENUS, VULCAIN ET L'AMOUR

Encre de Chine et lavis de sépia sur tracé à la mine de plomb : la vue, H. 0,275; L. 0,192.

Le goût de Puget pour le mouvement se retrouve dans le côté libre et sinueux du trait, dans les ombres vigoureusement indiquées ainsi que dans la figure élancée et mouvante de la Vénus debout, caractères qui permettent d'échapper au côté un peu alangui que l'on trouvera plus tard chez Boucher ou Natoire, admirateurs de Pierre de Cortone, le maître de Puget en Italie, qui traitait lui-même ce thème à la Galerie Pamfili dans sa suite de l'Histoire d'Énée (gravure par Carlo Cesio, Bibl. Nat. Est.).

M. André Lahillonne, Bordeaux.

VAN GOGH (Vincent)

(1853-1890)

119. ŒILLETS

Exemple des nombreux bouquets que Van Gogh exécuta pendant la période de Paris, sous l'influence de Monticelli.

Epoque de Paris, mars 1886 à février 1888.

Toile : H. 0,45; L. 0,38.
Signé en bas à gauche : Vincent.

Coll. Du Dr F. J. Michelsen, Amsterdam (Vente Fred. Muller et Cie, Amsterdam, 3 décembre 1918, nº 304 du cat., repr.). — De la Société des Amis de l'Art Contemporain. — Donné par cette Société au Musée Municipal d'Amsterdam, 16 juin 1949.

Exp. *Vincent Van Gogh en zijn tijdgenooten*, Amsterdam, Musée Municipal, 1930, nº 5. — *Van Gogh*, Paris 1937, nº 19, repr. p. 6.

Bibl. Moderne Kunstwerken, année I, 10, nº 78. — L'Amour de l'Art, avril 1937, p. 6, nº 19; — La Faille : Van Gogh, 1re édit., 1928, nº 245, pl. 65. — La Faille : Van Gogh (Paris, Hyperion), 1939, nº 338. — Catalogue Vincent Van Gogh, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1931, nº 31.

Stedelijk Museum, Amsterdam.

VIOLA (Fernand)

(1853-1911)

Fernand Viola aurait rêvé « continuer Monticelli »; c'était un but louable, il avait eu la chance de recevoir ses leçons. Il s'est contenté d'imiter. Il a laissé quantité de panneaux dont certains, portant la signature de Monticelli, figurent dans des collections réputées et même dans des musées.

120. BAL MASQUÉ

Bois : H. 0,34; L. 0,24.

Coll. Donné par Viola, ami du père du possesseur actuel du tableau.
Bibl. Pierre Ripert : Les trois Viola, peintres Marseillais, Extrait du Bulletin du Musée du Vieux Marseille, décembre 1935.

M. Daumas, Marseille.

121. SCÈNE DE PARC : FEMMES ET UN CHIEN LÉVRIER

Bois : H. 0,52; L. 0,62.

Coll. Donné par l'artiste à M. Louis Fauché, père du possesseur actuel de l'œuvre.

M. Kikou Louis Fauché, Marseille.

122. PIERROT AVEC DEUX FEMMES

Bois : H. 0,355; L. 0,380.

Hist. Donné par Fernand Viola à son ami M. Louis Fauché, père du possesseur actuel du tableau.

M. Kikou Louis Fauché, Marseille.

VIOLA (Raoul)

(mort en 1922)

123. COMPOSITION

Bois : H. 0,22; L. 0,32.

Raoul Viola, fils de Fernand. D'abord chanteur lyrique, puis professeur au Conservatoire, Raoul Viola exécuta quelques panneaux dans la tradition familiale. Ce panneau ornait le mur, à son chevet, lorsqu'il mourut en 1922.

Collection Particulière, Marseille.

© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1953
PARIS – FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

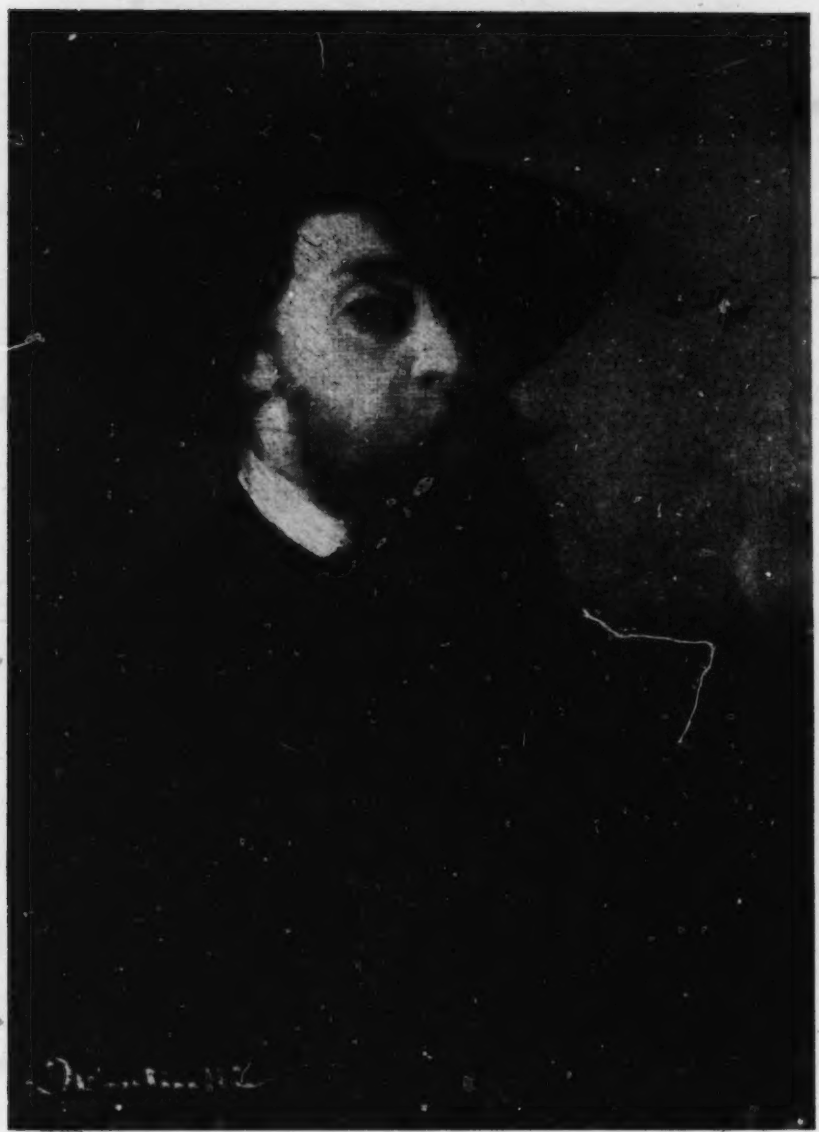
TÊTE DE VIEILLARD — FRAGONARD

Pl. II

FEMME TENANT SON ENFANT DANS SES BRAS — DAUMIER

L'AVOCAT LISANT — DAUMIER

LES ÉMIGRANTS — DAUMIER



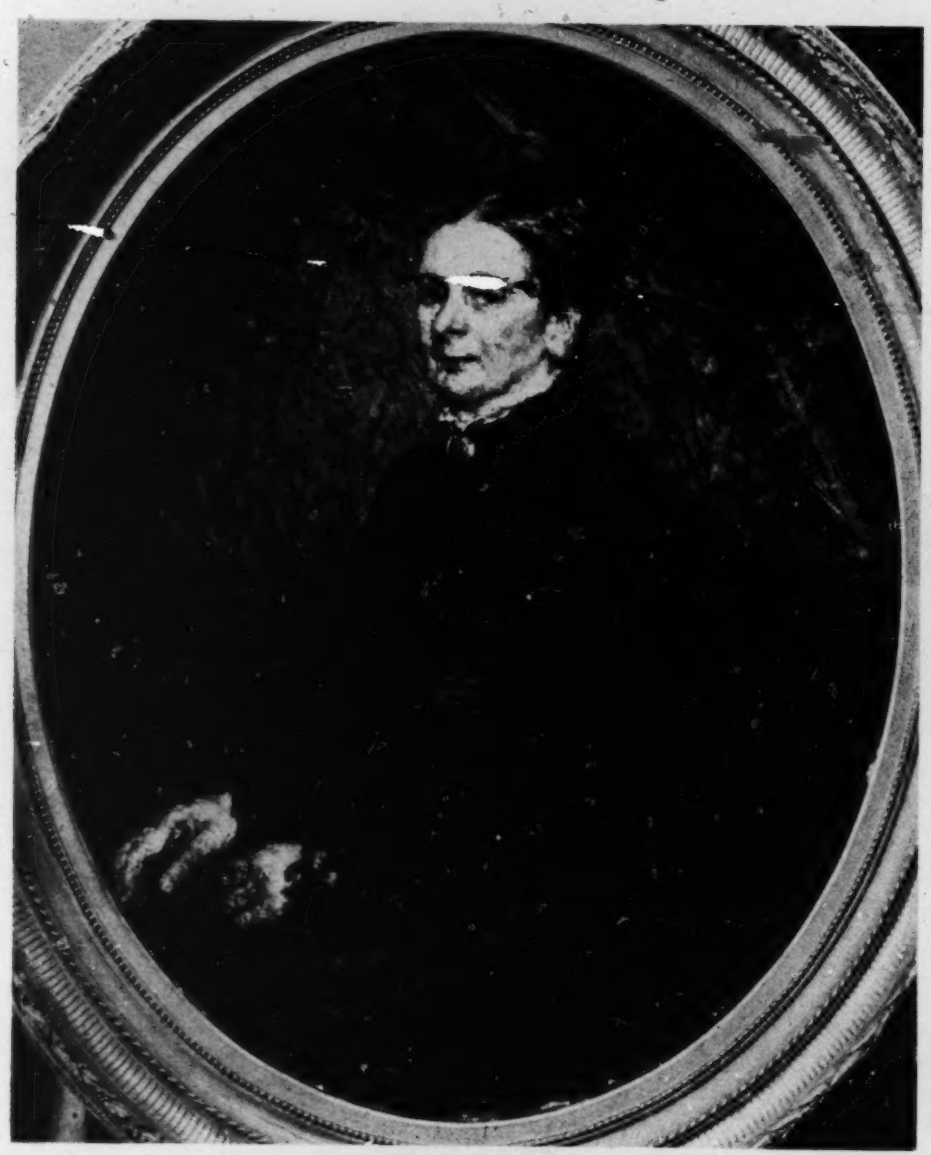
PORTRAIT DE L'ARTISTE AU FEUTRE NOIR — MONTICELLI

Photo Borel

LE PRINTEMPS, ROMAINVILLE — MONTICELLI

Photo Borel

L'ARLÉSIENNE — MONTICELLI



MADAME TEISSIER MONTICELLI

Photo Forel

L'ENFANT AU CORSELET ROUGE — MONTICELLI

Photo Borel

LA GRANDE PINÈDE — MONTICELLI

DON QUICHOTTE COMBATTANT LES MOULINS

Photo Borel

MONTICELLI

Photo Borel

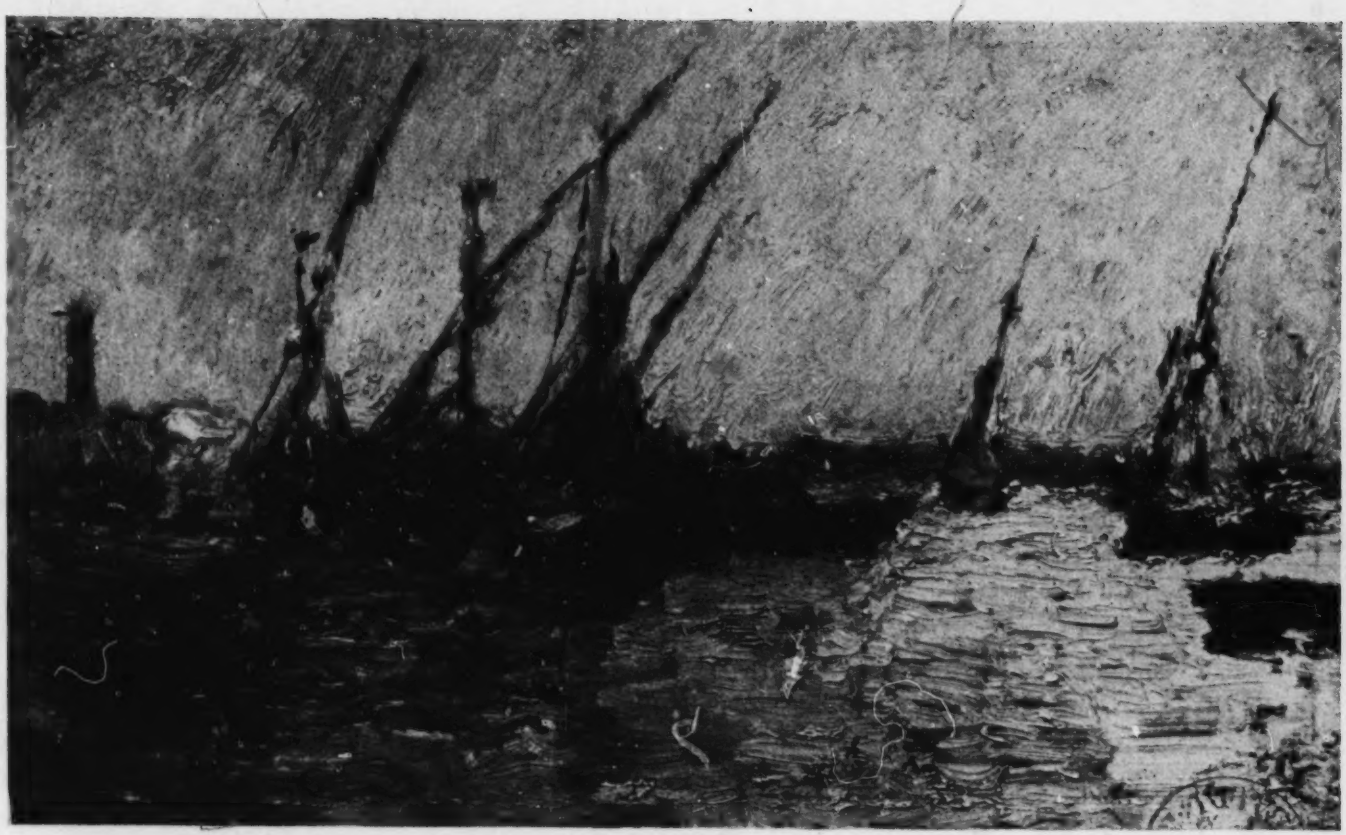
LA PASTÈQUE — MONTICELLI

Photo Heiricis

LA PARADE FORAINE — MONTICELLI

LE RENDEZ-VOUS

Photo Borel
MONTICELLI



Pl. XV

PETITE VUE DE CASSIS

Photo Borel
MONTICELLI

OISEAUX AQUATIQUES

MONTICELLI

LES CHÊNES A SAINT-ZACHARIE

MONTICELLI

L'ARTISTE DEVANT SON CHEVALET — MONTICELLI

LIÈVRE MORT

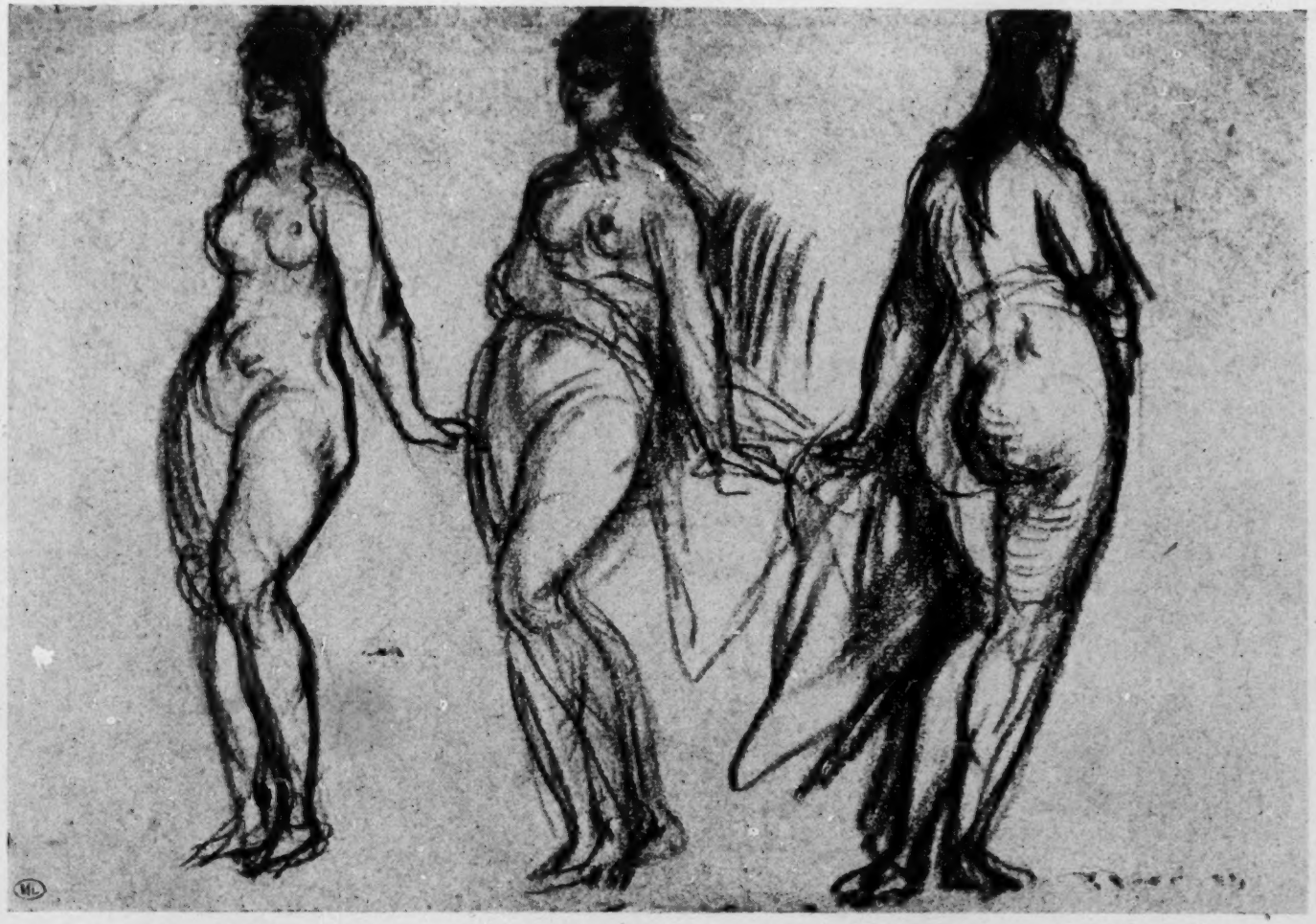
Photo Borel
MONTICELLI

BOUQUET DE FLEURS — MONTICELLI

Pl. XXI

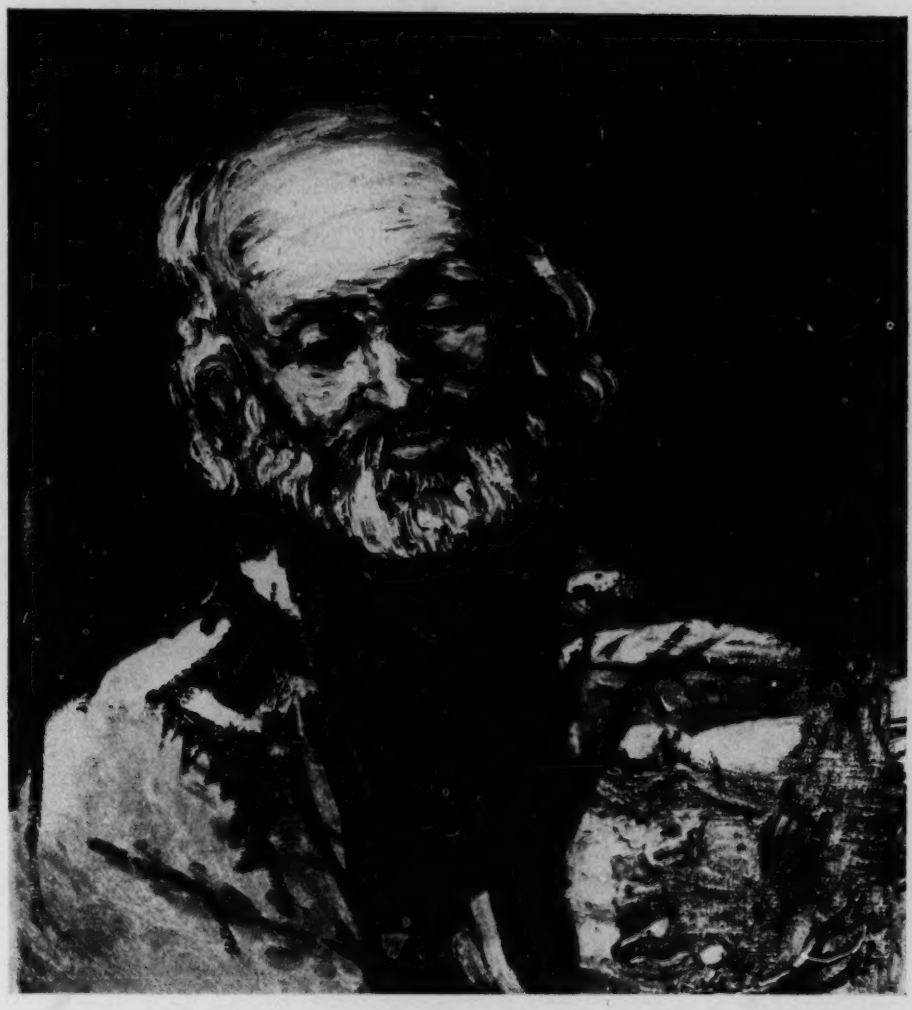
LA ROCHE PERCÉE

Photo Borel
MONTICELLI



TROIS ÉTUDES D'UNE FEMME NUE

EMPERAIRE



TÊTE DE VIEILLARD — CÉZANNE

Photo Vizzavona

LA MADELEINE OU LA DOULEUR — CÉZANNE

NATURE MORTE : SUCRIER, POIRES ET TASSE BLEUE

Photo Vizzavona
CÉZANNE

Pl. XXVI

PAIN ET GIGOT D'AGNEAU — CÉZANNE

Photo Vizzanova

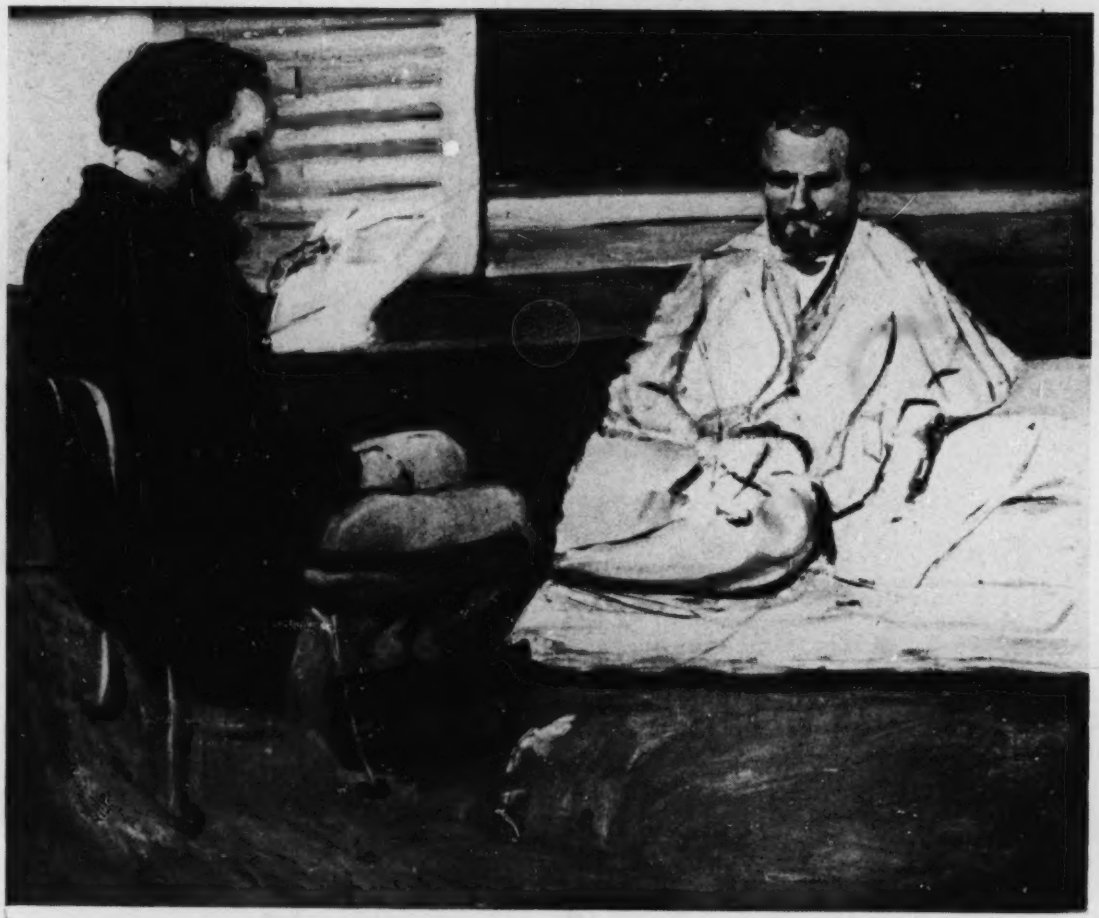
TENTATION DE SAINT-ANTOINE — CÉZANNE

RUE DES SAULES

Photo Vizzavona
CÉZANNE

ACHILLE EMPERAIRE

Photo Vizzavona
CÉZANNE



ALEXIS ET ZOLA — CÉZANNE

La lutte d'amour — CÉZANNE

PRÉPARATION AU BANQUET

CÉZANNE